20

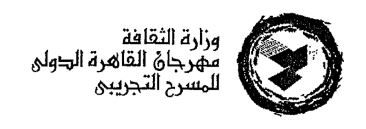
وزارة الثقافة
مهرجان القاهرة الدولى
للمسرح التجريبى

# المناهج الجديدة فى إعداد الممثل

## مسرح - رقص - سيرك - فن العرائس

### الجزء الثانى

تجميع وإشراف: آن-مارى جوردون
ترجمة : أ.د. سلوى لطفى
مراجعة : أ.د. جوزين جودت




# المناهج الجديدة فى إعداد الممثل

## مسرح - رقص - سيرك - فن العرائس

## الجزء الثانى

تجميع وإشراف: آن-مارى جوردون

ترجمة : أ.د. سلوى لطفى

مراجعة : أ.د. جوزين جودت

تصميم وتنفيذ: أمال صفوت الألفى
مطابع المجلس الأعلى للآثار

ترجم هذا الكتاب عن الأصل الفرنسي:

# Les Nouvelles Formations de L'Interpréte
## Théatre - Danse - Cirque - Marionnettes

**Etudes Réunies et dirigées**

**par**

**Anne - Marie Gourdon**

**CNRS Editions, Paris, 2004**
**Collection : Arts du Spectacle**

## كلمة وزير الثقافة

كان هدفى -ومازال- من تأسيس مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، هو محاولة تجاوز السائد والمتكرر إلى حالة الابتكار والإبداع الفنى، وذلك بأن نفتح بوابة للتعرف إلى حركة المسرح فى العالم، من حيث تعدد أشكاله، واختلاف فضاءاته، والاطلاع على تصوراته؛ بقصد معاينته، واستيعابه، والحوار معه، واستشرافه، ليس دفعًا إلى مماثلته؛ بل الإبداع عليه وتجاوزه، استرداداً لمعنى الإبداع الفنى، الذى جوهره هو التفرد والتعدد، فالفن لا يسترد مكانه إلا بانبثاق سؤال لاهث باحث عنه، إذ ترسيخ فكر التجانس والتكرار فى الفن، يغيب السؤال ولا ينتجه، حيث يقمع التعدد، ويقوض الاختلاف.

وعلى الجانب الآخر، فإن فعاليات مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، من حيث تعدد عروضه المتنوعة لأكثر من خمسين دولة كل عام، وإصداراته المترجمة عن معظم لغات العالم، التى تطرح أوضاع المسرح، وفنونه، ونظرياته، وتجاربه، ثم -إلى جانب ذلك- ندوات المهرجان التى تشارك فيها كوكبة مرموقة من شخصيات المختصين فى فنون المسرح وقضاياه من

شتى بلاد العالم، لا شك أن هذه الفعاليات قد استنبتت تمديد أخلاقيات التقارب والتبادل بين المجتمعات. إن مثل هذه الفعاليات الثقافية، بوصفها نوعًا من الحوار بين الثقافات، إنما تعزز الإحساس بالآخر وقبوله.

هذه هى الدورة العشرون للمهرجان، وفى تصورى أن المهرجان -على طول دوراته- قد مارس شرعية وجوده من قدرته على الإقناع، حتى أصبح يمثل فى الحقل الثقافى سلطة التجدد، التى تجسد المغامرة، والأحلام الممكنة والمستحيلة، حيث تفتح أمام المتلقى مساحة الحرية ضد استمرار المتكرر، وتشتبك معه سعيًا إلى تغييره.

لقد غادرنا هذا العام فنان ارتبط بهذا المهرجان منذ إنشائه، ويعز علينا افتقاده، وهو الفنان سعد أردش، أحد فرسان المسرح المصرى المجددين، والذى منح المهرجان إسهامات إيجابية، ومساندات فكرية وفنية على طول دوراته استمرت حتى رحيله، لذا فإننا نهدى هذه الدورة للمهرجان إلى روحه، وسوف تذكر الأجيال دومًا إسهاماته.

**فاروق حسنى**

**وزير الثقافة**

## كلمة رئيس المهرجان

يشكل المسرح البديل ظاهرة لا يحدها أفق جغرافى؛ بل تمتد لتشمل خريطة المسرح فى العالم، وإن تنوعت تجلياتها، إذ يحمل هذا المسرح البديل خياره ومرجعيته من الأفكار والقيم والدلالات والتصورات، مستهدفًا معارضة التيار السائد، تحقيقًا لفعالية زمنه الثقافى. كان ومازال عليه أن ينازع كل محاولات تغييب دوره، ويجاهد فى ممارسة استدعائه الدائم -فى مختلف المنعطفات- للإبداع الحر، رفضًا لكل أنظمة الإكراه والاستتباع، فكريًا، وفنيًا، وتنظيميًا.

فرض المسرح البديل حضوره من خلال وجوهه وأصواته التى جسدت إبداعاتها الاحتجاجية، دون إخفاء رهان معارضتها لصفاقة الواقع السائد المسيطر، ولم يكتف المسرح البديل -فى بعض الحالات- بأن يكون موازيًا للسائد، بل تشابك معه سعيًا إلى تغييره، سواء بالدعوة إلى اكتشاف أساليب جديدة، بمراجعة ثوابت الإبداع المسرحى،أو طرح تفسيرات مستحدثة فى مناهج الأداء، أو تقديم كتابات جديدة، وفصل المسرح عن الأدب، أو تبنى توجه مخالف لكيفية التعامل مع الريبورتوار، أو تحرير السينوجرافيا والفضاء المسرحى من القيود، أو التصدى للرقابة، أو المطالبة بالدعم التمويلى.

لا خلاف أن آليات التعامل مع خارطة هذه المطالب، وتجليات نتائجها، أمر يرتبط بطبيعة النظام المحيط فى كل مجتمع، وأيضًا مدى القدرة على تخطى حدوده، والبحث الدائب عما يمكن أن تحققه مساحة الحرية، مهما كانت سياجات تكبيلها وإحاطتها بالإكراهات. ففى بولندا، ومنذ ستينيات القرن العشرين وسبعينياته، وفى سياق الإطار المركزى الشمولى للمسرح، تجلى المسرح البديل تحت غطاء التجريب، حيث ظهر ما يسمى "**بالعروض البديلة**"، التى تفارق فنيًا التيار السائد، نزوعًا إلى الاختلاف والانفصال عنه، حيث يتبدى واضحًا أن معظم العروض البديلة، وفرق المسرح الموازى فى معارضتها للتيار السائد، كان لكل من "**جروتوفسكى**" و"**كانتور**" تأثير واضح فيها، وهو ما رسخ أن علاقة الانفصال قد استندت إلى قدرات فنية عالية الجدارة، حققت حضور المسرح البديل، لتبدأ رحلة مفهوم المسرح المفارق للسائد، ومحاولة توطينه، بحيث لا يصبح عرضًا زائلاً، وذلك بتحصينه فنيًا وفكريًا، استناداً إلى مناهج مستحدثة تحمى استمراره بملكاتها الفكرية والفنية، ووسائل تواصلها فى ممارسة إبداعاتها.

على الجانب الآخر، ففى بعض البلدان -وفقًا لطبيعة نظامها- تزايدت أعداد فرق المسرح البديل، ونجحت فى تقديم المسرح البديل المستقل غير المركزى، إذ فى إسبانيا -مثلاً- وصل عدد الفرق المستقلة إلى سبع عشرة فرقة، وقدمت أربعة وسبعين عرضًا مسرحيًا، شاهده أربعة ملايين شخص، إلا أنه قد تناقص عدد هذه الفرق إلى ست فرق، وذلك بسبب الفشل فى

الحصول على الدعم من الدولة. وفى السويد كان عدد المسارح المستقلة ستين مسرحًا ، يعود معظمها إلى أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات، وقد تأسست احتجاجًا ضد مسارح التسرية. صحيح أن نصف هذه الفرق المستقلة تمتلك المسارح الخاصة التى تقدم عليها عروضها ، وصحيح أن بعضها يتلقى دعمًا من الدولة، وبعضها الآخر لا يتلقى أى دعم. والصحيح أيضًا أن كثيراً من هذه الفرق المستقلة قد توقف عن العمل، لكن المفارقة المثيرة للدهشة أن الدولة تقدم دعمًا للمسارح المركزية يصل فى مجموعه إلى ٦٠٠ مليون جنيه إسترليني، يخص الفرق المستقلة من إجمالى هذا الدعم ٣ , ٢ مليون جنيه إسترليني، لكن الشفرة التى يطرحها الواقع أكثر دهشة، إذ أن الدعم المخصص لغير المسارح المستقلة، الذى يصل إلى ٧ , ٥٩٧ مليون جنيه إسترليني، قد أنتج عدداً من العروض، بلغ عدد مشاهديها ٣٩٧ ألف مشاهد، فى حين أن الفرق المستقلة التى تقدم المسرح البديل، بلغ عدد المشاهدين لعروضها ٨٠٠ ألف مشاهد. ترى إلامَ تشير تلك الدلالة؟ وكيف يمكن فك شفرتها ؟

لقد تحور هذا السؤال إلى سؤال عام يستهدف معاينة المسرح البديل المستقل، كشفًا عن صيغه فنيًا، وفكريًا، وتنظيميًا، فى مقاربة لواقعه من حيث سياق انفصاله واختلافه، وقوفًا على ضروراته. ولاشك أن الإجابة سوف تطرح مسار انعطافاته، وتعلن شهادة عن محاولات تغييبه، أو انسحابه، أو انتصاراته وحضور تأثيره، وذلك فى ظل الظروف المحيطة به

فى كل مجتمع وفقًا لخصوصياته، سواء فى أوروبا، أو الولايات المتحدة، أو أمريكا اللاتينية، أو الشرق الأقصى، أو العالم العربى. ولأن المهرجانات الدولية للمسرح تلعب دوراً مهمًا فى تداول المسرح البديل المستقل وانتقاله من بلد إلى آخر، وقد وسعت بذلك دعوته، وأتاحت عقد المقارنات، وطرح الأسئلة عما تحمله خصوصية انفجارات دلالاته التى تجسد ثقلها عروضه، حيث تشكل فى مجملها احتجاجًا ضد بنية مهيمنة، تتجلى فى كليشهات معرفية، أو أفكار جاهزة محرومة من الفحص، أو تصورات بليدة، ولأن مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى واحد من الملتقيات الدولية المسرحية، لذا فقد تبنى فى ندوته الرئيسية السؤال عن المسرح البديل المستقل، لمعاينة مفهومه وظهوره، وفحص تجلياته الفنية والفكرية، وتحديد معضلات استمراره، حيث يشارك فى هذه الندوة مجموعة من الشخصيات المختصة فى قضاياه وممارساته عبر العالم.

لقد سبق أن ترجم المهرجان -ضمن إصداراته- مجموعة من الكتب التى تناولت أوضاع هذا المسرح المستقل البديل فى كثير من بلدان العالم، آخرها إصدار هذه الدورة عن **"المسرح الأمريكى البديل"**، لمؤلفه **"ثيودور شانك"**، الذى ترجمه الراحل العزيز الأستاذ سامى خشبة.

لقد كان حلم وزير الثقافة الأستاذ فاروق حسنى وإيمانه، أن يصبح المهرجان مؤسسة لسلطة التجدد معنى وقيمة، يمتلكها المثقفون والفنانون الذين يكسرون المرايا التى تعكس السكون، وتؤبد التكرار، لذا لم يتخل

عن المتابعة الدقيقة للمهرجان على مدى العشرين دورة، وهو الأمر الذى يستوجب منا الشكر والاعتراف له بفضل توطينه للتجدد كقيمة.

**أ.د. فـوزى فهمـى**

**رئيـس المهرجان**

# إعداد الممثل بواسطة النظم المتداخلة

## *Sihvia Fernandes*

يوجـد فى مـعـهـد الفنون بجـامـعـة الدولة Ilnicamp Campinas إعـداد متـداخل الأنظمـة يعـتبـر من أهمـهـا تميـزا فى مـجال التدريس المسـرحى فى منظمـة جنوب البـرازيل. يقع فى المعـهـد فى مـدينة قـريبـة من São Paulo، ويتضمـن قسمًا للفنون المسـرحية مخصـصـا بالكامل لإعداد الممثل. يتم فيه، خـلال أربع سنـوات، تدريس مـواد مـثل الـرقص، السيـرك، الكومـيـديا دل آرت، القنـاع المحـايد، فن التـهـريج، وكـذلك تقنيـات مـرتبطة بالليـلاقـة، والتـاريخ المسـرحى Eugenio Barba والبـيـومـيكانيـكيـة الخـاصـة بـ Meyerhold، مع اللجـوء أحـيـانًا لتبـادلات مع الأقـسـام الأخـرى بالمعـهـد الخـاصـة بالرقص، والموسيقى، والإعلام، والفنون التشكيلية. وإلى جانب ذلك، أنشأ قسم الفنون المسـرحـيـة وحـدة أبحـاث واعـداد الممـثل (Le Lume) وهو يتبع خط أبحـاث Barba وكذلك بعض تقنيات Grotowski مع الرجوع إلى مصادر أداء برازيلية بحـتـة، وذلك بالاسـتـعـانة بأبحـاث عـن الـ Candomblé[1]، والـ Copoeira[2] ورقص أهل البـلاد. إن الإعـداد مـتـداخلة الأنظمـة واضح فى العـروض التى أنتجـهـا قسم الفنون المسـرحيـة ووحـدة Le Lume منذ إنشائهـا، وفى أعـمـال الخاصة بالفرق المسرحية المهنية التى تتكون من أساتذة وطلبة خريجين.

---

(١) عبادة من أصل أفريقى يتم ممارسته فى البرازيل. يتم الرقص فى احتفالات عامة.

(٢) شكل تعبير جسدى من أصل أفريقى. هذه الممارسة تعتبر اليوم رياضة قومية برازيلية بعد أن ألغيت أثناء فترة الاحتلال وحتى الثلاثينيات.

يقدم هذا النص الاتجاهات الرئيسية لقسم الفنون المسرحية ووحدة Le Lume لإعداد الممثل، ثم يحلل بعض العروض التى قام بإبداعها ممثلون ومجموعات نابعة من هاتين الوحدتين، وهى تحمل علامة الأساليب التربوية متداخلة الأنظمة.

سوف أبدأ بتقديم سريع لتاريخ مدارس المسرحى البرازيلية حتى أسمح للقارىء أن يحدد نفسه فى إطار أكثر اتساعًا، وبالتالى، يستطيع أن يستخلص بصورة أفضل الاقتراحات المتعاقبة المقدّمة.

## تاريخ مدارس المسرح.

تم تأسيس أو لمدرسة للمسرح البرازيلى عام ١٩٦٠ . وهى مدرسة خاصة قام بإنشائها Gomes Cardim وتسمى كنسرفتوار الفن المسرحى والموسيقى فى São Paulo، يتم فيها تدريس الموسيقى والفن المسرحى بالتوازى.

ولكن لم يتم بدء أول محاضرة رسمية للمسرح إلا عام ١٩١١ على أيدى الكاتب ورجل المسرح. Coelho Neto الذى اتخذ مبادرة إنشاء المدرسة المسرحية البلدية فى ريو دى جانيرو.

يُقرن عادة اسم الكاتب ورجل المسرح والمخرج البرازيلى Renato Viana إلى هذه المدارس المسرحية البرازيلية الأولى. وهو الذى أنشأ المدرسة المسرحية فى Rio Grande do sol، وهى تعتبر النموذج الأول للورشة المسرحية فى البلد، الذى يقدم تدريسا يهتم بشمولية العرض المسرحى فى نهاية الثلاثينيات، تم تكليف لجنة قومية للمسرح من قبل وزير التعليم

والصحة فى ذلك الوقت من أجل دراسة إعداد الممثل، وحظى هذا الأمر بأهمية مصيرية لمستقبل المسرح البرازيلى. وقد أدت المجهودات التى تمت على المستوى الرسمى إلى إنشاء المحاضرات العملية فى المسرح (CPT) للجهاز القومى للمسرح عام ١٩٣٩ فى ريو دى جانيرو. وبعد ذلك تم تحويل هذه المحاضرات إلى كنسروفتوار قومى للمسرح (١٩٥٣ - ١٩٦٩) وتمت تسميته اعتبارا من عام ١٩٧٩ مدرسة المسرح كمركز الآداب والفنون بجامعة ريودى جانيرو (UNI - Rio).

فى عام ١٩٥٥ ، قام Martim Goncalves بنقل مركز الإعداد المسرحى نحو شمال غرب البلد، وذلك عندما أسس فى Salvador مدرسة المسرح بجامعة Bahia التى أصبحت اليوم قسم المسرح لمدرسة الموسيقى والفنون بقليل، وفى عام ١٩٥٧، تبع هذه المبادرة افتتاح سلسلة محاضرات الفن المسرحى فى Porto Alegre فى أقصى جنوب البرازيل، والتى أصبحت حاليًا قسم الفن المسرحى لمعهد الفنون فى الجامعة الفيدرالية Rio Gronde do Sul (UFRGS) بريوجراند ده سول.

ويعتبر Sâo Poulo Rio de Janeiro المركزين الكبيرين فى مجال المسرح فى البرازيل، ولهذا السبب تمركزت المدارس الجامعية الأولى فى المسرح فى هذه المنطقة. هذا هو الوضع بالنسبة لمدرسة الفن المسرحى (EAD)، وهى من أقدم المدارس، وقد أنشأها المثقف البرازيلى Alfredo Mesquita عام ١٩٥٨، وكان قريبًا من الفرق الحديثة التى كانت تشجع تجديد المسرح البرازيلى. وكان الدكتور Oelredo، كما كانت تمسيه أجيال الممثلين الخرّيجين من EAD، مرتبطًا بمجموعات جامعية لمدرسة الاتصالات والفنون بجامعة

São Poulo (ECA). وبعد ذلك، أنشأت نفس المدرسة عام ١٩٧٣، شهادة عليا فى الفنون المسرحية فى مجال الإعداد، والإخراج والسينوغرافيا ونظرية المسرح.

وفى بداية الثمانينات، كانت المدارس البرازيلية لا تزال تحاكى نموذج كنسرفتوارات المسرح، التى كانت ظاهريًا منفصلة من مشروع جمالى أكبر، كان هذا هو المفهوم التقنى للكنسرفتوار هوالذى يوجه المدرستين الأكثر التزامًا فى البداية (مدرسة Martins Pena ومدرسة الفن المسرحى) التى كانت قد تحولت، وهذا ليس عن قليل صدفة، إلى مدارس تقنية للتعليم الثانوى. كان تنفيذ المشروعات المسرحية، فى كلا النموذجين، يتبع الأدب المسرحى، هادفًا تزويد الممثل ببعض الأدوات المتخصصة التى تسمح له بإتقان أكثر تنوع فى الشخصيات والأساليب المسرحية. وهناك مثال لهذا المنهج مازال شهيرًا، للمحاضرات العملية فى المسرح فى مدرسة Martins Pene؛ وكان يُلزم الطالب الممثل على تعليم أربع لغات أجنبية لا أقل ولا أكثر. وإذا كان اتقان هذه اللغات ضروريًا فى البداية لدراسة المسرح، فبعد ذلك، كان لابد من معرفة كل تاريخ العرض، والسنوغرافيا، والملابس وخصوصا الأدب المسرحى. وبما أن التعليم كان لا يهتم بأن النص المسرحى لا يُكوّن طريقة أداء، ولا يحتوى اقتراح أداء نابع عضويًا من هيكله الداخلى، فإن دراسة الكلاسيكيين كانت تُعتبر طريقًا مفضلا للإعداد الممثل وكان لابد من الانتظار بضع سنوات قبل اتمام مشروع التدريس الذى يعتمد بصورة أقل على النص المسرحى أو الذى يُظهر قراءاته الكامنة، عن طريق مشروع مسرحى.

## محاضرة الأداء داخل قسم الفنون المسرحية

أدى إنشاء محاضرة الأداء فى الفنون المسرحية فى Unicamp، عام ١٩١٥ إلى تعديل هذه البانوراما بحيث يكون الاقتراح التربوى انعكاسًا للممارسة المسرحية البرازيلية لهذه الفترة. ومنذ البداية ساند القسم المشروع الخاص بتشجيع مجموعات الإبداع المسرحى، وكان القسم مازال وحدة غير رسمية لإعداد الممثل. وقد كان تمّ تأسيسه على أيدى مجموعة مسرح Pessoal do Victor المكوّنة من ممثلين تخرجوا فى مدرسة الفن المسرحى بجامعة Sâo Poulo. وكان على هذه المجموعات الخاصة بالإبداع المسرحى أن تسمح للممثل أن يحقق، كرجل مسرح كامل قادر على تنفيذ المهام الأكثر تنوعًا فى إنتاج الفنون المسرحية بدلاً أن يكون مجرد متخصص فى أداء الشخصيات فقط.

وكان المشروع الذى يرتكز عليه تأسيس المعهد متناغمًا مع المسرح الذى كان يمارس فى البرازيل فى نهاية السبعينيات وبداية الثمانينيات عندما كانت المجموعات المشكلة كتعاونيات مسرح، مثل Pessoal do Victor تنتشر فى البلد. وكانت هذه المجموعات غالبًا ما تهتم بأبحاث عن اللغة المسرحية وبالعمل على موضوعات قريبة من الاهتمامات اليومية، وكانت بذلك بعيدة عن التعبير عن التزام سياسى واضح وتبتعد طواعية عن "مسرح المقاومة" وتتجه إلى الدكتاتورية التى كانت تمثل اتجاها سائدًا فى مضمون هذا الوقت. وفى غالبية المجموعات، كان استثمار المسرح وتجريب طرق جديدة لممارسته، يظهر كاقتراح، أو على الأقل كنتيجة واضحة للعملية الإبداعية. كان الإنتاج بنظام تعاونى يقود إلى تجميع العمل المسرخى الذى كان يفضل الإبداع المتفق

عليه للعروض ويسمح بزوال التفرقة الصارمة بين الوظائف الفنية وتوزيع ديمقراطى للمهام العملية وكان كل الأعضاء من ممثلين، ومهندسى ديكور، ومصممى ملابس، وأخصائى إضاءة، وفنى صوت ومنتجين يكونون وحدة تقسم فيها الأدوار، فكل مسئول وقادر على الإبداع.

ومن جهة أخرى، كان واضحا أن مشروع تشكيل المجموعات ردا على قطع صلات العمل والتعاون التى كانت يفرضها الوضع السياسى. وكان أحد المفترضين الرئيسيين لتشكيل المجموعات هو أن يكون كل الأعضاء متفقين على المستوى الأيديولوجى والفني، وأن يكونوا قادرين، فى شكل مغلق نسبيًا، على تنفيذ مشروع البحث حيث يكون كل المشتركين مؤلفين للمسرح المسرحى بالكامل، بل أن يكون أيضًا ملاكًا لوسائل الانتاج الفنى.

نجحت بعض المجموعات فى هذه الفترة، مثل مسرح Orniotorrinco، و Pessool do Victor (بداية محاضرات إعداد الممثل فى Unicmp) فى تنمية أبحاث جادة، وذلك بتخيّل طرق غير مألوفة فى التعامل مع المصادر التقليدية للفن المسرحى. وفى أغلب والأحيان، لم يكن التجريب فى مجال اللغة هو نقطة البداية لتنفيذ عروض ولا يظهر كاختيار برامجى، ومع ذلك، فإن إعادة تناول الأفكار والحلول الآتية من مونتاج تم تنفيذه سلفا، وأحيانًا على عدة سنوات، كان ينتهى بتفضيل إبداع لغة محددة، بل وأكثر من ذلك، واقتراحات مبتكرة لإعداد الممثل، نابعة مباشرة من الممارسة الجماعية. وبما أن الممثل كان العنصر الرئيسى للعملية الإبداعية فى أغلب المجموعات، كان على المخرج أن يدّون ملحوظته انطلاقًا من الأفكار التى تُرتجل جماعيًا، والتى ينشأ منها، فى حالة الإبداعات الجماعية حيث يبدو أن ما يثير الاهتمام هى

الطريقة المتبعة من قبل المجموعة فى أداء نص ما أو تكوين ما، أكثر من الاهتمام بالموضوع ذاته كان المفضل هو تقديم أسلوب عرض يكون الأهم فيه أنه غير مسبوق فى إظهار الموضوعات، بواسطة قدرة الممثل طوال عملية الإبداع وتناوله فى عروض غالبًا ما تكون قريبًا من Work in Progress . لقد قام مسرح Pessoal do Victor، على سبيل المثال، بتنفيذ Calderon de La Barca (الحياة حلم)، وقدّم جماعيا "القضية" للكاتب Franz Kafka، وكذلك مسرحية "فيكتور أو أطفال السلطة" للكاتب Roger Vitrac كعرض لنهاية الدراسة فى مدرسة العرض المسرحى، وقدّم فى النهاية إبداعًا جماعيًا مبنيًا على نص مسرحى. وكان عرض Na Carrera do Dwino والذى قدم للمرة الأولى فى São Paulo يوم ٦ سبتمبر عام ١٩٧٩، هو أول عمل بحثى لهذه الفرقة. وكان أعضاء المجموعة وهم من قلب دولة São Poulo، وهى منطقة تتمتع بثقافة خاصة جدا، ثقافة الفلاح، قد أعادوا إبداع الملابس الخاصة بسكان المنطقة، كذلك لهجتهم، وموسيقاهم، واعتقاداتهم، ورقصاتهم، وعاداتهم الشعبية. وكانت التجربة بمثابة الخاتمة المثالية لمشوار الفريق، لأن النص هو الذى سمح للمجموعة أن تتكلم عنه ويُظهر طريقة ما في الأداء، تم اكتسابها خلال سنوات طويلة من العمل الجماعى.

ويتم الإبداع الجماعى فى مجموعات المسرح في نفس وقت إعداد طريقة خاصة لإظهار العرض حيث إن المجموع يكون صالحًا عن طريق الأداء المسرحى. وهذه هى إحدى التغيرات الأكثر أهمية فى العملية الإبداعية، ليس فقط فى حالة الفرق البرازيلية، ولكن لاتجاه بالكامل خاص بالإبداع الجماعى للعروض الذى وصل إلى قمته مع حركة Off - Off Broadway فى الستينات

فى الولايات المتحدة، عندما كانت المجموعات تسعى في البحث عن تقنيات جديدة، وسائل وأشكال تعبير من خلال أداء مسرحى ارتجالى. وبخلاف طرق الأداء التقليدية، فإن الارتجالات لم تكن تدعى إعداد ممثلين عن طريق نقل التقنيات، ولكن كانت تعمل كأسلوب لاكتشاف التقنيات.

وتوقفت إذن طريقة الأداء التى تتبعها المجموعات عن الاستناد على إعداد تقليدى للممثل لكى ترتكز على الإبداع بواسطة الأداء، بدءًا من أبسط أداء، الذي يسمح بتحرير العنصر اللعبى، حتى تصل إلى أنواع الأداء التى تتطوّر فى الارتجالات الأكثر تعقيدًا عندما يجب أن يحترم إبداع المشاهد توجها أساسيًا. وهكذا تترك التقنية مكانها للاكتشاف والتنقيب عن وحدات غاية فى الصغر للغة المسرحية، ترتكز على التفصيل بدلا من الاهتمام بتعقيد الشكل الفنى، وتؤدى بهذه الطريقة، من خلال اختيار أهداف محددة، إلى إيجاد تقنيات للتدريس فى الإخراج، والعرض والارتجال. يجب التأكيد على أن هدف الأداء ليس التأويل، ولكن أداء الممثل نفسه الذى يولد أثناء العملية الإبداعية، ويخلّص المشترك من مسئولية خلق شخصية ويسمح له بالتركيز على العلاقة مع شريكه ومع المجموعة. فى هذا النموذج، يتم بناء العروض من خلال ورش الإبداع، وتكون ثمرة تجريب استمر لسنوات طويلة. وبهذه الطريقة يمكن للمسيرة الإبداعية الخاصة بالممثل داخل المجموعات أن تتحول إلى تقنيات تربوية محددة. وهذا يوضح التزام العديد من الفرق فى هذه الفترة بالاشتراك فى أعمال إعداد، سواء من خلال محاضرات حرة فى المسرح، أو من خلال إنشاء مدارس، كما حدث في حالة Pessoal dvictor فى Unicamp. فى التجارت التربوية التى خاضتها المجموعات، لم تكن

المحاضرات والورش مخصصة فقط لإعداد الممثل، كان الهدف الأول لها هو نقل عملية الإبداع وأساليب تناول للمسرح. ولم تعد التنقية سوى نتيجة لعمل إبداعى ما يتم تدريسه للممثل، هو أساليب الأداء التى لا يمكن فصلها عن عمليات بناء العروض. ويصبح الإبداع الجماعى نموذجًا يسمح لمبدعين آخرين باكتساب أساليب التاجية للمسرح، وذلك بالتقرب، فى هذه النقطة، من تجارب تربوية على طريقة Brecht، خصوصًا التجارب التى تتم بدءًا من مسرحيات تعليمية فى اشتراكية وسائل الإنتاج التى قام Walter Benjamin[٣] بتحليلها بصورة مثالية.

إذن، ومنذ البداية، لم تكن محاضرات الأداء فى الفنون المسرحية فى Unicamp موجهة إلى إعداد انتقائى وتقنى يعطى الممثل أدوات لكى يتدخل شخصيًا فى السوق المسرحى. على العكس، كان الغرض هو إعداد ممثلين مجتمعين فى مجموعة، ومتفقين على المستوى الأيديولوجى، والتقنى والفنى من أجل تحقيق مشروع مشترك. لقد تم إنشاء قسم الفنون المسرحية من أجل تحقيق توجهات داخلية لفرقة وليس لسوق مسرحى.

كان يقع هذا القسم فى مدينة داخل دولة Sâo Poulo، ولذلك لم يكن تحت تأثير السوق الذى كان يحكم العاصمة، وكان أكثر حرية فى اتباع توجه تربوى جديد مبنى على تجريب مستمر. كانت المحاضرات تريد أن تؤكد على وضعها كقطب للإبداع والبحث فى المسرح. وكان الهدف التربوى الأساس لها

---

(٣) Walter Benjamin: "المؤلف كمنتج"، فى Flâvio R. Kothe، Sâo Paulo، âtica، ١٩٩١، صفحة ١٨٧ إلى صفحة ٢٠١ .

هو إعداد ممثل قادرا على أن يتعدى مجرد دورا المؤدى البسيط لشخصيات من خيال كتّاب المسرح، وفق أساليب تحضير تقليدية، وكان هذا انطلاقا من فكرة الممثل المبدع. وكان الغرض هو تشجيع إعداد ممثل يكون باحثًا فى الفنون المسرحية فى المقام الأول.

هناك هدف آخر لمحاضرات الأداء هو تقريب تدريس المسرح من مشروعات جمالية للمسرح البرازيلى المعاصر. وربما تكون هذه هى المرة الأولى التى تضع محاضرة جامعية فى المسرح فى قلب اهتماماتها تناغمًا بين التعريف التربوى والممارسة المسرحية ، بين التربية والممارسة المسرحية لمجموعة إبداع جماعى كانت تشغل، بطريقة غير مسبوقة، وبمشروعها الخاص، مساحة من التدريس.

فى سير تغيرات المسرح المعاصر، البرازيلى والدولى، كان القسم يقوم بالبحث عن تعليم متداخل الأنظمة، أو فى بعض الحالات تعليم عبر الأنظمة حقيقى، ينظر إلى المظاهرات المسرحية المهجّنة كمحور لإعداد الطالب الممثل. ومع تنمية الاتصال بمجموعات البحث، مثل le Lume، وبفنانين ووحدات إبداع تسعى لتوسيع حدود الفنون المسرحية وعمل الممثل، كان القسم يحاول تضبيط تعليمه مع المقترحات المسرحية العديدة التى ظهرت حديثًا. كان المسرح الحى، بحدوده وأراضيه غير المستقرة هو الذى يحدّد فى الوقت الحالى المشروع التربوى لإعداد الممثل. كانت العدوى بين الفنون، والنصوص، والثقافات والجغرافيات هى نقطة البداية إلى خرق عمل الممثل الذى كان يُنظر إليه كمؤد لممارسات مهجنة.

بدءًا من هذا الاقتراح، أصبح ممكنا تجديد الإعداد التقنى للمؤدى الذى يُقبل فى المدرسة بفضل التعبير الجسدى. أثناء فترة إنشاء المحاضرة، فى بداية الثمانينيات، ظهر فى البرازيل العديد من المقترحات الفنية التى تقع فى "مناطق حدودية" وتتأثر بمجالات معرفة كثيرة تُغيّر الفهم والإنتاج فى المسرح. ويقود تعدد النماذج المسرحية والحدود بين الأشكال والأنواع إلى تهجين متزايد للفنون. ويخضع المسرح إلى إعادة نظر فى المفهوم، بدخوله فى المجال الأكثر اتساعًا للفنون المسرحية الذى يتضمن عرضًا واسعًا لأشكال العروض. وتتطوّر اللياقة، والسيرك، والأوبرا، والرقص المسرحى وتركيبات الفنون التشكيلية بجانب العرض المسرحى وتوجد مظاهرات متداخلة الأنظمة صعبة التعريف. فى هذا المجال الثقافى، الذى تسوده الحيوية وحركة الأساليب المسرحية، يصبح المجال المسرحى أرضًا مفتوحة للبحث. فى الفترة التى سبقت إنشاء المدرسة، كان المسرح البرازيلى قد استقبل بتوسع الحركة الأمريكية للثقافة الضدية التى ظهرت فى تجارب Living Theatre. وكان يقدم، فى البزازيل، خصوصًا فى عمل Agripino de Paula Maria Esther stockler، اللذين كانا يقدمان موضوع عُرى الممثل كميكانيكية متحررة من الضغوط الاجتماعية وفى الفترة نفسها، كان الراقص Klauss Vianna يقدم أولى تمريناته الخاصة بإعداد الممثل، التى كان تركّز على مسألة التجزئة الجسدية، والتى أدخلها المخرج Calso Nunes إلى البرازيل بعد حضوره دورات مع Jerzy Gnotouski بباريس، وكان قد قام بإدارة أغلب عروض Gnotowski do Victor.

وكان معظم هذه العمليات الإبداعية والتداخل بين مختلف اللغات تتجه إلى محو الفروق بين الكاتب، والمخرج، والممثل والمدّرب. وللردّ على هذا الوضع كان مؤسسو المحاضرات فى الفنون المسرحية يرون أنه قد أصبح ضروريا إعادة صياغة المفاهيم المتعلقة بدور الممثل، وبالتالى، البحث عن محاور منهجية، قادرة على تطويع العمل التربوى لاحتياجات المسرح المعاصر.

إن مواجهة إعداد الممثل كبحث، والبحث كممارسة للمسرح هو بلاشك، أكبر دور للاقتراح التربوى لقسم الفنون المسرحية فى L' Unicamp إن مشروع الإعداد يرتكز فى البداية، على مفهوم عمل الممثل، الذى يُنظر إليه كتركيبة ذكية تغيّر المواد والعقليات بمساعدة المشاعر والأفعال؛ هذه هى نقطة الانطلاق فى مشروع الإعداد. مثله مثل الموسيقى أو الرسام، الممثل هوالمؤلف الذى يوجه العمليات، عندما يعّد، ويُشكل ، ويبنى ويؤدى تجزئة الأفعال. ويجب على الممثل أن يمزج الذكاء العملى بالإبداع النظرى عندما يقوم بالعمل كنموذج لرجل المسرح الجديد، ومُبدع المشروع الجمالى، وأستاذ أدوات العمل، ومؤلف التجزيئات التى يتناغم فيها العلم بالتنفيذ. أكثر من أدائه للشخصيات، يجب عليه أن يتجه إلى وضعه كممثل فاعل، وراقص ومدرّب. وينظر للمدرب على أنه المبدع الذى يوحّد الأنشطة المجزئة للعرض، ويصبح المركز الذهنى للعمل المسرحى فهو يوظف النص، ويخرج، ويؤدى ويتخذ أيضًا الديكورات والملابس هذه المزج يجب أن يعطى للممثل امكانية تجسيد المشروع المسرحى. وهذه هى إحدى المبادىء الأساسية التى توجه المشروع التربوى بقسم الفنون المسرحية.

إن الهدف من المحاضرة هو إعادة الصلة بين الأجزاء والكل، والتى فرقها التخصص وتقسيم المعرفة إلى أنظمة منفصلة وتهدف المحاضرة إلى نمط معرفى يسمح بالتعامل مع الأشياء وكذلك مضمونها فى تركيبتها المعقدة، كمُجمل أوحد، وهنا ينظر للممثل كفنان مسرحى، مرتبط دائمًا فى علاقة حوارية بالكل المسرحى والذى هو بدوره موجودًا فى الواقع الاجتماعى. يجب أن يتعلم الممثل أن يتوحد فى هذا الإطار المعقّد وأن يكون محفزًا لتحضير معارف وليس فقط أن يجمع معلومات.(٤)

## ممارسة التدريس.

خضعت محاضرات الفنون المسرحية لتضبيطات مختلفة خلال عمرها الذى امتد ستة عشر سنة، بعد أن أصبح موضوع تقييم ذاتى ذروى، وهذا مع احتفاظه بمحور الاتجاه المبدئى الخاص به. وبدءًا من تخيط واسع، قام الأساتذة عام ١٩٩٤ بإعادة تعريف توجهات مشروع التدريس للمسرح، وهو مستمر حتى الآن.

ويرتكز محور إعادة التكوين على تقسيم المحاضرات إلى مرحلتين متباينتين، الأولى مخصصة للإعداد التقنى للممثل والثانية للإبداع الفنى. وتتم مراجعة المرحتين دوريًا حتى يمكن إيجاد إجابات فورية لمتطلبات مسرح فى حالة تحوّل. ويجب على القسم أن يتأقلم باستمرار مع المشروعات الجديدة فى الإبداع، وذلك وفقًا للمبادىء التى توجّه إبداعه.

---

(٤) مشروع إعادة تشكيل محاضرات الفنون المسرحية بمعهد الفنون بجامعة Compinas، ١٩٩٩، نص مصوّر ، صفحة ٢ و صفحة ٣ .

من أجل تحقيق هذه الأهداف، تبدأ المحاضرات بسنتين للإعداد التقنى، تتبعها سنتان مخصصتان للمشروعات الفنية التى ترتكز على التجريب، وهذا يؤكد الطابع متداخل للإعداد. وقد نجح افتتاح القسم لتنفيذ هذه المشروعات فى جذب مهنيين يجمعون بين التجربة التربوية والممارسة الفنية. لهذا السبب، احتفظت المحاضرات بديناميكية مشجعة للمتخصصين المهتمين بالتدريس والبحث الفنى.

المرحلة الأولى من المحاضرات، والتى تسمى "ممارسات تأويلية"، هى مرحلة إعداد تقنى للممثل وتقسم إلى أربعة فصول دراسية متضمنة إضافة تربوية شديدة، يتابع أثناءها الطالب برنامجًا محددًا فى الميادين التقنية. خلال هذه المرحلة، يهدف تعلّم التقنيات الجسدية والصوتية وتكون الأولوية بالتحديد للغات مقنّنة التى تشكّل مجالات مستقلة للعمل، مثل الإيمائية، وال Mö والكابوكي، والسيرك، والرقص وكذلك البيوميكانيكية الخاصة بـ Meyerhold.

فى هذا المضمون الأولّى للإعداد يكون الخط الرئيسى فيه هو العمل العضوى، شاملاً العنصر الصوتى. وفى الخلاصة، يمكن التأكيد على أن العمل على الأفعال العضوية له صلة مباشرة بالتقنيات الجسدية والصوتية، ولكنه ليس مرادفًا للحركة أو الكلمة. إن الدراسة المقترحة من قبل القسم تتضمن فكرة "العمل على خشبة المسرح"، بطريقة واعية، إرادية وحقيقية، بحثًا عن صلة عضوية، بين أفعال داخلية وخارجية. من أجل تنفيذ الأفعال العضوية، هناك شرطان يوجهان التدريب لابد منها: الدقة، وهى ثمرة العمل التقنى المبنى من الخارج، وهى تضمن التناغم الشكلى، والعضوانية التى

تسمح بالتناغم الداخلى والتواجد الكامل للفعل. وفى هذه المرحلة الأولى من المحاضرات، يرتكز البحث على المجال النفسى - العضوى، وذلك باكتشاف أصول المفهوم وممارسة الفعل العضوى لدى Meyerhold - Delsarte، و Decroux , Labon.

إن الأنظمة الأساسية لهذه المرحلة من الإعداد، والإجبارية على الطلبة جميعهم، هى أولاً محاضرات التقنيات الجسدية، حيث يتم تنمية ضمير الجسد فى الرقص بالنسبة للمكان والإيقاع، بمساعدة بعض المبادىء التقنية المحددة المستخرجه من الرقص الحديث، ثم محاضرات "Lutte" التى تدخل فيها عناصر تقنية عن القتال وفنون الحرب، والتى يكون الهدف منها هو تنمية السرعة، والمرونة، والقوة العضلية وردود أفعال الطلب، دون إغفال الظواهر اللعبية الخاصة بألعاب المعركة، مع تقنين لاحق لفقرات أساسى للهجوم والدفاع. فى هذه المحاضرات، يتم البحث عن نماذج مثالية لوعى الجسد بدءًا من أصول الرقصات الشعبية الحربية البرازيلية، وبصفة خاصة الـ Copoeira d'ongola[٥] والـ Copoeira regional[٦] المناسبتان للكشف عن علاقات الأرض مع الجسد (القدم، الركبتان، والنطاق الحوضى والكتفى، قناع وجهى)، ويضاف إلى ذلك آلات موسيقية التى توزن أهم ايقاعات الـ (Sôa Bento Benguele, Santa Maria, Luna, Sôa bento Copoeria gande. هذه الممارسات اللعبية والقتالية، التى اخترعها الأفارقة السود أيام

---

(٥) أسلوب Copoeira يتميز بأداء حركات على الأرض على إيقاع بطىء.

(٦) إبتدع عام ١٩٣٧ تحت اسم معركة منطقة Bahia أسلوب سريع واستعراضى واكروباتى (بهلوانى).

العبودية، يتم تعميقها بدراسة الـ Maculclé[٧] ، وهى رقصة حربية تقدم مع المعركة المصطنعة، شكلاً مسرحيًا ودراميًا. أما الـ Orisxás، محاريان من الـ Condomllé فى Bahia، مع القواعد الخاصة بهيئتهم وحركتهم ، ولإيقاعات الأفـرو - برازيليـة، مـثل الـ yexa، والـ Barra - Vento والـ Congo do Outro، والـ Lvamunha فـهى تسـمح بابداع تصـمـيم رقـصـات ومـشـاهد مسرحيـة. ومن جهة نظام العناصر التقنية للجسد، فهى تتحاز والعضلية، وكذلك هياكل الميكنات الفيزيولوجية، والهياكل التشريحية، ومظاهر القوة المحرّكة التى تتضمنها الحركة من أجل الوصول إلى لياقة جسدية. إن المحاضرتين الخاصتين بالتعبير الجسدى تعمقان هذا التدريب، مع دراسة الحركة فى مختلف المشاهد المسرحية، وأهمية محددة للعنصر الجسدى النفسى لدى Stanislavski، والجسـد - النمـوذج المثـالى لدى Ortaud و Grotouski، والجسد المجتمعى لدى Broccht.

إن إلمحاضرات المخصصة للتمثيل الصامت تقترح دراسة عملية لمختلف التقنيات الجسدية الكلاسيكية للمسرح الغربى والشرقى، بمساعدة تحليل لأبجدية الجسد، والاتصال والدقة الحركية والإيقاعية لبعض المظاهر المختارة مقدما من ربرتوار يتضمن Delsarte ، Meyerhold - Lalan و Decroux و Marceau وكـــذلك الــ Ralhakali، و Odissi، و Bhorata natyam، والــ Ryagen، والــ nô والكابوكى، وأوبرا بكين، والمســـرح الراقص فى Bali. وبالنسبة لـ Meyerhold، تعطى أولوية لممارسة تدريبات بيوميكانيكية، مع

---

(٧) هذه الرقصة الشعبية من أصل افريقى تتميز بطابعها الاستعراضى لاستخدام الراقصين للعصا وهى تؤدى على شكل دائرة.

تعميق خاص بدراسة "رمى الرمح". إن استخدامه فى إبداع أعمال فردية وجماعية يسمح بتقديم مواقف وأفعال درامية (إيقاعات، رسم جسدى، اعتراض حركى، تجسيم مضحك للقناع، وكذلك إبداع "تمثيل صامت" فردى بدءًا من بعض مونولوجات شكسبير. إن تقنيات السيرك تُكمل التدريب الجسدى، وخصوصًا بالنسبة للسرعة والتحضير التعبيرى، التى يتم التدريب عليها عن طريق تمارين التوازن، والتمرينات الخفيفة والترابيز، وعكّاز البهلوان، والأكروبات.

وتعتبر المحاضرات المخصصة فقط للرقص البرازيلى (فولكلور برازيلى) بمثابة تجارب عملية لظاهرة ثقافية ذات أصول شعبية وإقليمية، لها طابع مسرحى واضح. إن دراسة الحركات الخاصة بشعراء ومغنيى الشارع، والباعة الجائلين ورواة الحكايات الشعبية، تسمح بوجود وبرتوار الشخصيات مستوحاة من عروض برازيلية تقليدية، مثل الـ Bumba - Meu - boi[٨]، وكذلك أشخاص أسطوريين، قريبين من واقعية السحر، الذى يمكن اكتشافه فى الشمال الغربى، مع الـ Maracatu[٩]، والـ Congada[١٠]. أما عن مادة

---

(٨) رقصة شعبية حول الشكل الرمزى للبقرة تُقدم خصوصا فى دولة Maranhâo فى احتفالات ميلاد المسيح والاحتفالات بـ Saint - Jean.

(٩) احتفال بملابس خاصة وخطوات راقصة عن طريق تصميم معقّد (خصوصًا فى منطقة Recife).

(١٠) بالية شعبى مبنى على موضوع La Chanson de Roland، يتم الغناء فيه بمصاحبة موسيقى تؤديها فرقتان تمثلان (المورس) الـ Maures والمسيحين.

الارتجال، فهى مقسّمة إلى ستة مواد نصف سنوية: المادتان الأوليتان مخصصتان للكلمة. إن مدخل الأداء المسرحى، الذى يتم تنظيمه من وجهة نظر قواعده وميكانيكيته الوظيفية، يهدف إلى تفضيل ديناميكية المجموعة وتدريب الممثل على العلاقة المباشرة بالإبداع المسرحى. تهدف المحاضرات المخصصة للصمت إلى تنشيط مجموعة تقنيات تتبعد للجوء إلى الكلمة وتعطى أولوية للقناع المحايد ولتركيبة تصميم الرقصات كأدوات تعبير تكون فى أساس بناء تجزئة مسرحية. خلال الفصلين الأولين المخصصين لكلمة، يتم استخدام مجموعة وسائل تشمل التحليل الهيكلى لمختلف أشكال تنظيم الخطاب المسرحى. وكما فى الحالات الأخرى، كان الغرض إعطاء الممثل سلسلة آلات تسمح له باستخدام الخطاب الكلامى كأساس لإبداع تجزئة صوتية تكون جزءًا من تكوين شامل للتجربة المسرحية.

والمواد المخصصة للتدريب المحدد للتعبير الصوتى هى المسئولة تقنيًا عن فاعلية تكوين هذه التجزئة. وتسبق التمرينات الخاصة بالنطق مفاهيم أساسية مثل التنفس، عناصر التشريح وفيزيولوجيا الجهاز الصوتى، ترتيبات وتمرينات صوتية مبدئية، مع تنغيمات أساسية ومن مستوى متوسط، وكلها مخصصة لتوسيع الكفاءة التعبيرية. وتشمل مادة الغناء بالنسبة للممثل تمرينات تحرير الصوت، بدءًا من هياكل موسيقية برازيلية، و تُستكمل بتدريب صوتى، بهدف تنمية القدرات الموسيقية عن طريق الغناء الفردى والكورالى. يضاف إلى التدريب صوتى، مواد الموسيقى والإيقاع وهى تتضمن الدراسة النظرية والعملية لأهم عناصر اللغة الموسيقية بمساعدة تمرينات إيقاعية، لحنية، وهارمونية.

تشمل السنتان الأوليتان أيضًا إعدادا نظريا ونقديا يرتكز على الممثل. تحت عنوان "أسس نظرية للفنون" يؤكد هذا الإعداد على الصلة بين اللغات التى تكوّن فن المسرح حتى يتم فهم وتحليل بصورة نقدية ميدان العلاقات التى تربط بين الممثل والجمهور المعاصر. وبخلاف بناء فكر ناقد، فإن الإعداد النظرى يسعى إلى توسيع رؤية الفن والثقافة، وأيضًا الوظيفة الثقافية والاجتماعية للمسرح.

إن إدخال النظرية فى مجمل النشاط المسرحى يعتبر تحديا للمحاضرات ذاتها. من النادر إيجاد، فى تاريخ المسرح، انتاج نظرى محدد صاف، يكون مثل رؤية جمالية تسبق الممارسة مسرحية تكون بمثابة إعادة خلق مستمر للمسرح، وهو ما يتجسّد أحيانا فى شكل خطاب. ولكنهم يعتقدون أن الممارسة لابد أن تتم كعملية نقدية تتناول التقاليد الشعرية، والأمثلة تيميّة اللغة المسرحية، ومفهوم الكتابة المسرحية المنقطعة عن العالم وعن النقاش حول قيم المجتمع البرازيلى وممارسات المسرح البرازيلى المعاصر. إذن تقترح المواد النظرية دراسة تاريخ القيم الأدبية، والجمالية، والنقد فى المسرح دون الوقوع فى التجزئة التى أصابت بالشلل الممارسة والفكر الفنيين. إن هدف البداية هو تقديم النظرية كضرورة عملية. وبدلا من تراكم المعلومات عن مراحل التاريخ المسرحى أو اكتشاف أفكار أساسية للمسرح، سيكون الغرض هو الكشف، عن طريق النشاط التأملى الذاتى والجماعى، عن المعلومات والأفكار فى مواضع استخدامهم، ليس فقط من الناحية العملية، ولكن أيضًا النقدية والرمزية.[11]

(١١) "النظرية كضرورة" فى مشروع إعادة برمجة محاضرات الفنون المسرحية بمعهد الفنون بجامعة دولة Compinas، سبق ذكره، صفحة ٧ .

يتم الإعداد لهذا التمرين الفكرى بمساعدة المواد الخاصة بأشكال العرض فى البرازيل ودراسات المسرح فى البرازيل، وأشكال العرض فى الغرب والشرق، وتاريخ المسرح الغربى، وفلسفة وتاريخ الفن، والجمالية المسرحية، والسينوغرافيا، والملابس، تشريع وإنتاج المسرح، ومن المناسب التأكيد على برنامج المحاضرات بالأداء فى الفنون المسرحية، الطابع التحديثى لدراسة العروض التى تقدم تداخلاً فى الأنظمة الفنية والثقافية الغرض منها ملاحظة كيف يمكن التدريس المسرحى "التحاور" مع الموروثات التقليدية للثقافة البرازيلية باحتكاكها مع ثقافات أخرى. وامكانية تصوّر المسرح فى خطوطه العريضة، خارج الحدود الجغرافية، يفتح الطريق نحو نموذج تبادل بين الثقافات الذى يحاول أن يتجنّب المقابلات الثقافية الخاطئة والتى تقودها ميكنات العولمة التى تفرض نماذج مهجنة. على العكس، بدفاعها عن قراءة عبر القومية، فإن المحاضرات تدعى تخطى التجمع البسيط للتقاليد الثقافية المختلفة الغرض هو الوصول إلى البحث عن حوار حقيقى بين الثقافات، مبنى على الرغبة اليوتوبية لخلق تقاليد جديدة وأراضى جديدة. إن التحليل والاحتكاك بين أشكال متباينة من العروض، والمتداخلة فى تقاليد متبادلة، هى وسيلة طيبة لتخطى الكليشيهات الثقافية. ولذلك تكون البداية مع أشكال العروض الغربية التى توجد فى الاحتفالات وطقوسها، مع تقديم للطالب أشكال الكوميديا والتراجيديا، المسرحيات الهزلية، والمواعظ المسيحية فى القرون الوسطى، ومسرح الأسواق وعروض بسيوف خشبية، و الكوميديا دل آرت والمسرح الإليزابيثى. بالنسبة للمسرح المعاصر، تعطى الأولوية العرض فى الشرق المسرح الملحمى الهندى، مسرح Bali، مسرح الظلال، الأشكال الكلاسيكية للمسرح الصينى والمسرح اليابانى المقدّس والدُنيوى، مع تحليل

للكابوكى، والـ Baraku والـ Nô. فى المسرح الشرقى المعاصر كذلك يتم أساسا تحليل الأنواع المهجّنة، مثل المسرح الراقص Butô. أما العروض فى البرازيل، فتتم دراسة أصول ظاهرة المسرح البرازيلى مع الأداء والفصلات الترفيهية، التى نشأت من التثاقف الأيبيرية، ويتم تحليل الإخراج المسرحى لليسوعيين الذين دمجوا الشعوب الأصلية. وتخصص المحاضرات مساحة أهم للعروض الشعبية ذات الطابع الفولكلورى، مثل Marujada , Bumba - meu - boi [12]، Congada mocambique [13]، Caovalhdas [14]، Pastoril [15]، reisado [16] Pastorinha [17]، Nau Catrineta [18]، Carnanal [19] Carnaiaf أما الأنواع المسرحية الشعبية، مثل مسرح الشارع، ومسرح العرائس، والسيرك، فهى مظاهر أخرى للبرنامج.

---

(١٢) عرض درامى يتضمن غناءً ورقصًا يحكى وصول باخرة فى Porto Seguro.

(١٣) رقصة من أصل أفريقى، متداولة خصوصًا فى دولة São Paulo Minas Gerais، وتمثل صراع العبيد من أجل حريتهم.

(١٤) قصص شعبية تحكى شفاهة عن ملحمة Charlemagne والاثنا عشر عظماء فى فرنسا. أحيانًا تقدم بصورة فولكلورية واليوم تقدم على شكل عروض مبارزات على الخيل.

(١٥) احتفال بمولد المسيح. رقصة من البرتغال على شكل مجموعات من المغنيين يلبسون ملابس رعاة الأغنام، يخرجون إلى الشوارع.

(١٦) عرض صامت فولكلورى يقدم فى بعض المناسبات الدينية. يتنكر الممثلون ثم يمرون على المنازل وهم يغنون ويرقصون.

(١٧) شكل من أشكال الـ Pastoril انظر على رقم ١٥ .

(١٨) رقصة شعبية من أصل برتغالى تحكى، بطريقة ملحمية، أحداث رحلة بحرية.

(١٩) رقصة من أصل أمريكى هندى وتصميم الرقصة يعتمد على المعارك والصيد وجنى المحاصيل.

تركز المرحلة التالية لإعداد الممثل خاصة على بناء حضور مسرحى فى هذه المرحلة الجديدة، يشترك الطالب فى العمليات الإبداعية فى حدّ ذاتها، وذلك بتحضير فن مسرحى على المستوى التعبيرى خاصًا بالممثل يقوم بواسطة ممارسات خاصة بالاختراع المسرحى والدرامى. هذه المرحلة المخصصة لتنمية مشروعات فنية تنادى بتعدد الأنظمة، حيث إنها ترتكز على التجريب والتبادل بين مختلف الميادين الفنية. ومع ذلك، يتكوّن المحور الأساسى للمحاضرات من المواد الخاصةب التأويل، حيث يعاد تدريس Stanslauski، بدءًا بصورة محددة من طريقة الأفعال العضوية التى تتناول كعنصر للظاهرة المسرحية وتعمل كدليل مفضّل فى هذا المشوار الخاص بتفريق الطرق التربوية والابداعية. تتوقف المواد بصورة أصول على الطريقة النفسية العضوية التى تعمل فيها الأفعال كمّطلق للعمليات الداخلية، وكحوافز لنظام. إن طريقة "التحليل النشيط" للممثل الروسى Eugenio Kusnet، والمقيم فى البرازيل منذ عام ١٩٢٧، وتابع Stanislovski، تُستخدم كأداة مكمّلة. بعد ذلك، يتم العمل، فى النظرية والممارسة، على الأفعال العضوية لـ Grotowski، وفى النهاية، يتم اتباع المسيرة المقترحة من قبل المخرج البرازيلى Augusto Boal. وبدءًا من تقنيات المسرح الجديدة[٢٠] التى أسسها مسرح Arena de Sâo Paulo منذ الستينيات، فإن المحاضرات تتجه إلى التعامل مع مفاهيم أكثر حداثة لـ Boal، والتى قدمها فى كتابة "طريقة Baol فى المسرح وعلم المداواة: قوس قزح الرغبة[٢١]".

---

(٢٠) Augusto Boal: "فضائل المسرح الشعبى" فى "عمل مسرحى" رقم ٦ يناير مارس عام ١٩٧٢، من صفحة ٣٥ إلى صفحة ٢٦ .

(٢١) A. Boal: طريقة Boal للمسرح وعلم المداولة: قوس قزح الرغبة، باريس Ramsay، ١٩٩٠ .

يتوقع معمل المونتاج المسرحى من جهته خلق عروض كاملة يرتكز إنتاجها على مواد: عناصر تقنية للفنون المرئية: ورش التقنيات المرئية ومعمل تحليل وتأويل النصوص. بينما تختص المادة الأخيرة بقراءة موجّهة وتهتم بتحليل وتأويل النص المختار من أجل مونتاج نهاية الدروس، فإن العروض المرئية تعطى للطالب الممثل مبادىء رسم ونحت، ومكياج وأداء مقنّع، مع مبادىء فى تصنيع الأكسسوارات، والأشياء، وتماثيل نحتية صغيرة وماكيت للديكورات. هذه الورش تشجع تعلّم الطالب فى مجال الفنون المرئية وتسجّل فى ممارسة متداخلة الأنظمة.

يتم إذن التعلّم بمساعدة مشروعات إبداعية تزيل الحدود التى كانت تفصل حتى هذا الوقت بين المكونات التقنية، والنظرية النقدية والعملية الإبداعية. فى هذه المرحلة من الإعداد، يكون الإبداع المسرحى كحوار ديناميكى بين الفكر النظرى، العمل الفنى والقدرات التقنية الضرورية لتنفيذهم العملى.

إن المراحل الأربعة للتعلّم، المقسّمة على أربعة فصول نصف سنوية، تتوقع طلق عرض مسرحى بدءًا من نقاط بداية مختلفة. فى المرحلة الأولى، يلتزم الطالب الممثل بمونتاج يتم تنفيذه اعتبارًا من ممارسة مباشرة لبناء الكتابة المسرحية، بدون تثبيت فى فن مسرحى موجود فعلاً، وإن كان نصًا مسرحيًا، أو دليلاً أيقونيًا أو نصيًا تم التقاطه من تقليدي شفهى.

خلال المرحلة الثانية، يتم تنفيذ المونتاج بدءًا من نصوص مسرحية ذات طبيعة متنوّعة (تراجيديات، أشكال من الفن المسرحى الملحمى، كوميديات كلاسيكية، فارسات، كوميديات تتناولات عادات وتقاليد برازيلية)، إذن يتم

استخدام كل أنماط النصوص التى تسمح للطالب أن يعمل على تركيب الشخصيات النمطية أو العالمية.

ومع المرحلة الثالثة للمونتاج، يكتشف الطالب الممثل مظاهر فردية للدور. هنا، يكون المشروع مرتكز على النص الدرامى الذى يتطلب خلق شخصيات لها تماسك نفسى عضوى، تم بناؤها بواسطة أفعال حقيقية، نابعة من نماذج نصية واقعية.

فى المرحلة الرابعة والأخيرة من المحاضرات، يقوم الممثل بتنفيذ مشروع حرّ فى أى نوع، أو أسلوب أو جمالى فنى، فرديًا أو فى مجموعة. وتتم الموافقة عليه مقدما من واحدا أو العديد من الأساتذة المسئولين عن توجيهه، ويكون المونتاج مصاحبًا بمونوغرافيا فردية يصف فيها الطالب، ويعلّق وينقد نتائج العمل العملى.

يشكّل هذا البحث، النظرى والعملى فى آن واحد، إحدى وحدات التوجيه الأساسى للمحاضرات، ويصل إلى قمّته فى المشروع النهائى الذى ينهى به الطالب إعداده. وإذا كان الفحص النظرى، المبنى على عمل ذكى للغاية، قد كان دائمًا موجودًا فى التعليم الجامعى للمسرح البرازيلى، فإن التطبيق العملى الفنى وتجريب اللغة يكونا عمومًا من مسئولية مبدعين مهنيين، بداخل وخارج الجامعة. هذان النشاطان، اللذان قد تم تنميتهما طويلاً فى البرازيل كميادين متباينة، قد بدءا مؤخرا فى التحرك فى ميدان تدريس الفنون المسرحية. فى اللائحة الجديدة للمحاضرات فى الفنون المسرحية فى L'Unicamp، يكون الطالب الممثل مسئولا عن التعبير العلمى للمشروع، وعن تعريف نظرياته،

وعن الفرضيات وأهدافها، وكذلك تعريف أسلوب عمله. إذن عليه أيضًا أن يهتم بما قد تبقى غريبًا على إبداع المؤدى والربط بصورة أعمق بين النشاط العملى والفكر العلمى مع هذا الاقتراح التربوى، يتم التعامل مع الأبحاث العملية والنظرية كأشكال كاملة لانتاج المعرفة، وينقلون معنى الإعداد الخاص بالمؤدى، الذى يكون مرتكزا حتى الآن على اكتساب العديد من التقنيات التأويلية، نحو البحث المسرحى. يكمن الجديد فى هذا الأسلوب التربوى فى المزج بين النظرية والنقد والنتائج والتفسير. وتكون الممارسة، فى هذا الشكل من التعليم، مرتكزة على تفكير نظرى، والنظرية هى بالضرورة تطبيق عملى.

## إنشاء فرق وعروض بحثية

وفقًا لنمط التدريس المتّبع فى القسم، يصبح الأساتذة مسئولين عن إنشاء مجموعات مسرحية، التى يتواصل معها خلال أربع سنوات اقتراحات البحث والإعداد الموضوعة تحت الاختبار، وذلك فى إطار جماعى للمهنية المسرحية هذا هو الحال بالنسبة لثلاث فرق مسرحية نابعة من المحاضرات، ومكوّنة من طلبة قدامى تحت إشراف أساتذة.

## فرقة *Razoes Invrrsas*

من بين هذه المجموعات، هناك فرقة هى بلاشك الأكثر نجاحًا من حيث الاستمرار ومدة العمل، وهى فرقة Razoes Inwesas التى تديرها المخرج Marcio Aurélio Pires de Almeida، وهو مسئول فى القسم عن مواد

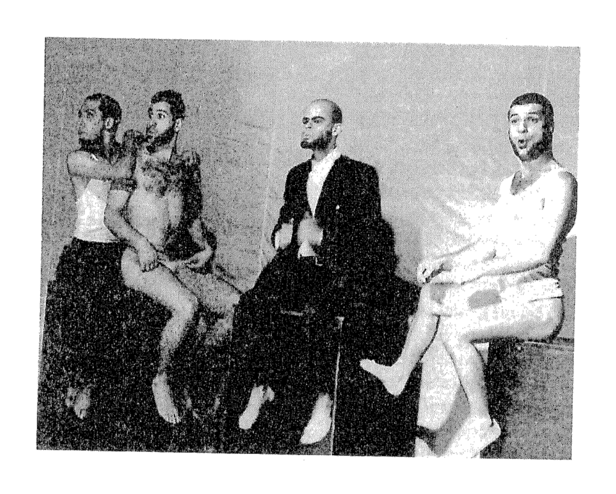
الارتجال، ومؤخرا مادة الأداء - الكلمة. هناك ثلاثة عروض تم تقديمها فى بدايات الفرقة: "تعالى اجلس بجوارى ودع الأرض تدور"، و "لن نكون أبدًا أكثر شبابًا"، المأخوذة من مسرحية "حدثنى كالمطر ودعنى أنصت إليك" للكاتب تنيسى وليامز (صورة ٢٩) و "كوميديا الأخطاء وزيشار الثانى" للكاتب شكبير العرض الأول تم تقديمه في نهاية الدراسة فى محاضرات الفنون المسرحية، وكان الطلبة والأساتذة يقترحون تدريبًا مبنيًا على بعض المبادىء Stanislaski، وكان هذا العرض يهدف إلى إعادة تفعيل الخطاب المسرحى الكامل بدءًا من الممثل. كان الاقتراح يعتمد على إدراك كل الكتابة المسرحية بدءًا من ارتجالات الممثلين على نص الكاتب تنيسى وليامز، ويكوّنون تجزيئات حركية وتُصميمية تشكّل العرض. كما العرض الثانى يركّز على تنفيذ مساحة تتابعية للمسرحية، هى أيضًا مشكّلة على حركة ممثلين على خشبة المسرح. وقد لجأ Mareio Aurélio إلى بعض الأبحاث البرازيلية لمسرح الشارع، مثال أمير حدّاد ومجموعته Tâ na rua على مساحات حضرية فى ريودى جانيرو، وأيضًا تجارب قام بها المخرج José Celso Martingz Correa فى مسرح Sâo Poulo، الرسمى والذى كانت مساحته المسرحية والتى قامت بتنفيذها المهندسة الإيطالية lina Bo Bardi، والذى كانت مساحته المسرحية عبارة عن ممر يتوسط مدرجات فى كلا الجانبين ومسرحية Richard II، التى قامت بتقديمها الفرقة، كانت ترسل تفكيرًا عن شكسبير انطلاقا من الواقع السياسى البرازيلى فى التسعينيات. فى هذه العروض، كانت فرقة Razoes Inversas تتميز بالبحث عن اللغات المعاصرة التى تتضمن تداخل عناصر المسرح الراقص مع عمل الممثل، هذا الاقتراح قام به Márcio Aurélio فى عملة التربوى، فى القسم، مستندًا على مبادىء نفذها الراقص البرازيلى

Klauss Vianna، مستعينا بطريقة تحضير جسدى يسعى إلى ربط الأداء العضوى والفنى للممثل بتركيب تجزئة حركية للشخصية.

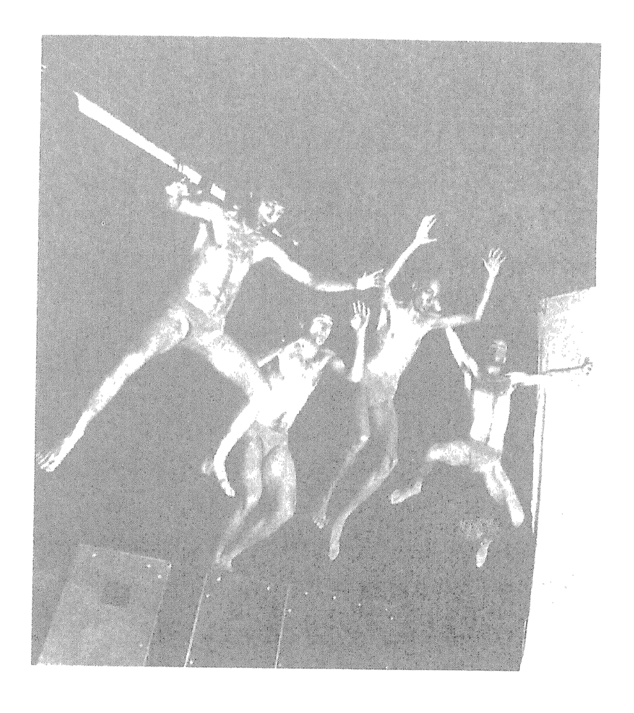
الصورة ٣٠ أو ٣١ تمثلان تقديم مسرحية "تقرير من أجل أكاديمية" عن قصة Kafka. قدمتها فرقة Bao عام ٢٠٠٠ إخراج وبحث جسدى لـ Verônica Falrini .



٢٩) تنفيذ الفصل الوحيد لمسرحية حدثني كالمطر ودعني انصت إليك" لتنسي وليامز. قامت بتنفيذها فرقة Razoes Inversas عام ١٩٩٠. إخراج Marcio Aurélio. الممثل Huá Gonzales. عرض عام في Unicamp خلال عملية خلال العرض.
(Marta Alves تصوير)



٣٠) الممثلون E. Osório , A. Caetano لهما أوضاع القرود. يُصلح M. Ferraz سترته ويستعد D. Otani للردّ على أسئلة محاضرة لغة انجليزية تسمع بطريقة Off.
(تصوير J. Coppolla)



Eduardo Osório, Daves Otanio , Moacir Ferraz ,(٣) الممثلون:
Alescandre Caetano في مشهد اكروبات
(Jefferson Coppolla تصوير)

إن البحث النظرى والمسرحى لـ Máreico Aurélio يرجع إلى Brecht. حيث إنه يميل إلى الأشكال الجديدة للمسافات، فهو يؤكد على أن أبحاث BRECHT، ومفهوم مسرح العرائس لـ Graig، والبيوميكانيكية الخاصة بـ Meyerhold، وكلها مرتبطة بإعادة النظر فى عرض Marcel Duchamp وتجهيزات Joseph Beuys، فهى تساهم فى تحريك جديد للفن المسرحى للممثل، وينظر له كتجميع لعناصر سمعية، وحركية وفنية تستطيع اقتباس تقنيات، من أجل عرض صور مسرحية، على سبيل المثال مُلصقات Braque , Picasso. هذا المخرج التربوى قد نجح فى إعطاء ممثلى فرقته هويّة خاصة بهم، وذلك بإعطائه أولوية فى محاضراته وإخراجاته للحوار متعدد الأنظمة.

كان Márcio Aurélio يشجع الممثلين على التصدى لقانون السوق، وذلك باستبدال المنتج المسرحى الذى يتم تنفيذه على عجل ، بالبحث الطويل فى حركة إبداعية كانت تربط لغات تعبيرية مختلفة انطلاقا من نفسها النواه الموضوعية. بالفعل، كان نص تنيسى ويليامن هو نقطة البداية لإعادة إبداع جماعى من قبل الممثلين انطلاقا من رؤيتهم الخاصة لعمل الكاتب المسرحى. كُتب هذا النص فى فترة ما بعد الحرب، وأصبح خاصة عمل، يتعرض لمفاهيم مختلفة من قبل المؤدين الذين كانوا يعتبرون أنفسهم مترجمين للنص، وهكذا كان النص دائم التحديث.[٢٤] إذن، استُخدمت المسرحية كنوع من التجزئة

---

(٢٤) Marcio Aurélio Pires de Almeida : (المخرج ككاتب مسرحى: الكتابة الشعرية للعرض" رسالة دكتواره، مدرسة الاتصالات والفنون بجامعة São Paulo، ١٩٩٥، صحفة ٩٧٧ .

المسرحية، كدليل تجارب وأساس لبناء عمل جديد، يضاف إليها، بفضل ديناميكية العمل، عناصر آتية من شعراء آخرين وكتّاب مسرح أو حتى كتّاب سيناريوهات للسينما. فمثلا سيناريو الكاتب المسرحى Sam Shepard لفيلم Wim Wenders "باريس تكساس"، قد أقّد بعض الحوارات لهذا المونتاج. بهذه المرجعية المعاصرة، كانت المجموعة تحاول أن تعيد وضع المجتمع الأمريكى الحالى وخطورة المشكلات التى ظهرت بعد الحرب. على هذا الطريق الخاص بالإضافات والأجزاء، النابعة من مصادر مختلفة، استخدم الممثلون ومخرجهم باوبرات Haendel (Rinaldo)، ومقتطفات من "L'Odyssée" لـ Homére، وبعض أجزاء من "La Mégere Apprivoisée لشكسبير، ودائمًا بهدف تحويل ما كانوا يعتقدونه كدراما خاصة .T Williams قصة زوجين فقيرين تائهين فى مدينة كبيرة - إلى تراجيديا جماعية للعاصمة المعاصرة.

من أجل بناء الشكل المسرحى، كان يجب تحديد خط التفكّك الخاصة بلغة السرد الحديثة، والوصول إلى الهيئة الشعرية للمسرح المعاصر. سُميت أول نسخة "تصميم رقم ١ على موضوع لتنسى ويليامز". وكان عبارة عن تشكيل تصميمى للرقص مبنى على إعادة بعض اللزمات الموضوعية وعلى زيادة عدد الشخصيات. "الرجل" وهوالشخصية التى ألفها تنيسى ويليامز، قد تحوّل فى هذا المونتاج إلى ثلاثة وجوه ذكرية، بينما الشخصية النسائية الوحيدة، "السيدة"، كانت مجزعة بين الممثلات السبع فى المجموعة. وكانت الثنائيات التى سمح بها وجود هذا الكم من الرجال النساء قد أوجدت مواقف متغيرة، وفق مختلف وجهات النظر. ممثلون يتبادلون أدوارهم، تحضيرات غير سبوقة، مقطوعات من أوبرات متداخلة مع أغنيات شعبية، أفعال جسدية

مشفرة مع نصوص لـ Homére، حوارات لشكسبير وتنيسى ويليامز، كل هذا كان يشكّل تصميمًا متحركًا وواضحًا يضاعف من الموقف الدرامى الأصلى. بالنسبة لمثلى Razões Inversas، كان هذا بالتحديد هو هدف المجموعة. "إن الثائى الحضرى ذوى الأوجه العديدة هو الثائى المعاصر، المحبوس فى خليّة فى عالم من مرتب - بطالة."(٢٥)

تنضم Maria Thais Lima Santos إلى Márcio Aurélio فى رغبتها فى إعداد ممثل قادر على كتابة مسرحيات بالفعل وبالعرض. هى مسئولة عن محاضرات الارتجال (صمت، تمثيل صامت وممارسة الإخراج)، وقد بدأت منذ عام ١٩٩٥، فى تنفيذ بعض العروض مع طلبتها، مثل "O. Escorial" و "Os Cegos"، وهما مسرحيتين Michal de Ghelderode.

## فرقة مسرح *Bolagan*

تضاعفت تجارب Maria Thâis Santos عام ١٩٩٩، مع إنشاء فرقة مسرح Belagan(٢٦)، وهى فرقة مكوّنة من ثلاث طلبة خريجين محاضرات للفنون المسرحية (ممثلين، Corl Badra، وممثلان مسرحيان Ontonio Rogério Toscano و Neuston Moreno) انضموا إلى ممثلين شبان مهنيين. بالنسبة

---

(٢٥) نفس المصدر السابق، صفحة ١١٤ .

(٢٦) كلمة Balagan تعني باللغة الروسية مسرح السوق، أحد المفاهيم الأساسية لـ Meyerhold

لأداء الممثل، تتبع الفرقة أساسا مبادئ Meyerhold. لقد أعاد المخرج استخدام هذه المبادئ بدءًا من نصوص ممثلين ينتمون لـ Meyerhold، مثل Koustov، وكذلك أوصاف وأفلام تمت دراستها فى مركز Meyerhold فى موسكو، حيث أتمت فيه Maria Thais جزءًا من رسالتها للدكتوراه. فى نشاطها التربوى والفنى، تربط Maria Thais التقنيات الخاصة بالمخرج الروسى بطرق برازيلية للتدريب الجسدى، مثل "La Capoeira" والرقصات من أصل أفريقى، مع استخدام القناع المحايد. لقد تم بناء أحدث عروض الفرقة Sacromaquia عام ٢٠٠٠، اعتبارا من ارتجالات الفرقة، مع نص نهائى لـ Antonio Rogeirv Toscno (صورة ٣٢ إلى ٣٦). كانت Maria Thais تريد أن تكون النتيجة عملا متعدد الأصوات مبنى من أصوات مختلف المبدعين. بدعوتها السينوغراف، ومهندس الضوء، ومصمم الملابس والموسيقى الاشتراك فى الجلسات التحضيرية، جنبًا إلى جنب مع الكاتب المسرحى، والممثلين، تعمل Maria Thaés المبدعين المختلفين المنتمين للعرض مثل "المحرضين" الفنيين الذين يساندون بعضهم البعض، مع احتكاك اختلافاتهم التعبيرية.

كانت نقطة البداية فى أبحاث Maria Thais L. santos بالنسبة لمسرحية Sacromaqwia هى موضوع الحبس النسائى، كان العرض يرتكز على النصوص الآتية: "الرسائل البرتغالية" للأخت Mariana Alcoforad، "مصائد الإيمان - الأخت Juana Jnes de La Ca Guz لـ Octavio Paz، "الراهبة" لـ Denis Diderot، "تيريزا الفيلسوفة" لمؤلف مجهول من القرن الثامن عشر، "من الحب وشياطين أخرى" Galriel Gorcia Márquez" و "الأخت Béatrice" للكاتب Maurice Marterlincr و "شياطين لودان" لـ

Aldous Huxley – كل هذه المسرحيات قد تم العمل بها جماعيًا بعد أن تمت دراستها فرديًا من قبل الممثلين.

كان اللجوء إلى تقنيات البيوميكانيكا، وتصميم رقصات المسرحية، والدقة الحركية، يعطى للأداء طابعًا مُصطنعًا ومتكلّفًا مبتعدًا عن مصدر أى تصوير للواقع. تبرّر Maria Thaés L. Santos هذه الطريقة باستخدام مفهوم Meyerhold للجسد متعدد الأصوات. واقتبست أيضًا من Meyerhold الرغبة فى إبداع فن مسرحى يوافق كتابة مسرحية، قادرة على وجود الخطاب المسرحى بالقوة وتوسيع مساحة شعر النصوص فى الأداء الرمزى والمصوّر للممثلين. بصفتها تربوية ومخرجة، تؤكد على أن الممثل يجب أن يقوم بعدد وظائف فنية، دون أن ينحصر فى تخصص و احد : يجب أن يكون ممثلاً يغنى، وليس مغنيًا، يجب أن يمتلك مهارة جسدية وحركية دون أن يكون راقصًا، أن يكون مؤديًا جيدا للنصوص، دون أن يكتفى بعمل القائى. إن نتيجة هذا الأسلوب متعدد الأصوات للأداء، المشكّل فى قنوات مبنية كطُرق متوازية التى لا تخضع لنظام مقرّر سلفًا، والتى لا تسمح أيضًا إلا بقناة واحدة ايضاحية تسود. فى بعض مقاطع العرض، تحدث هذه المكونات معًا بينما تتركز فى أوقات أخرى فى العرض حيث يسير تصميم رقصى محدّد بواسطة تجزئة جسدية قوية.

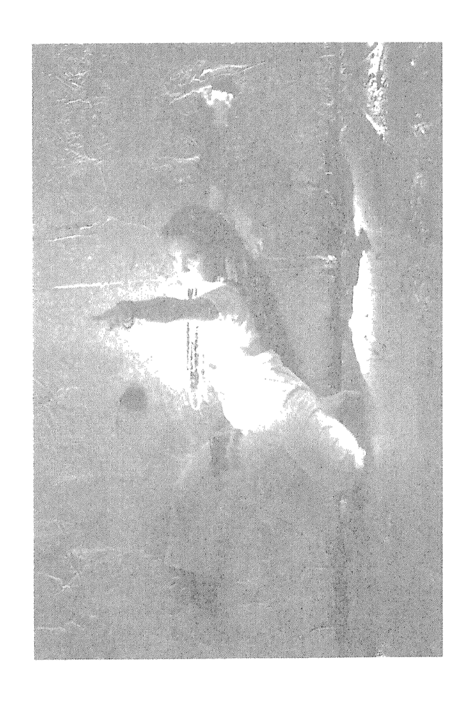
## فرقة *Boa*

مجموعة فرقة Boa، التى تم تأسيسها عام ١٩٩٢ وكانت تديرها Verônica Fabrini (المؤسسة عن محاضرات التعبير الجسدى والرقص)

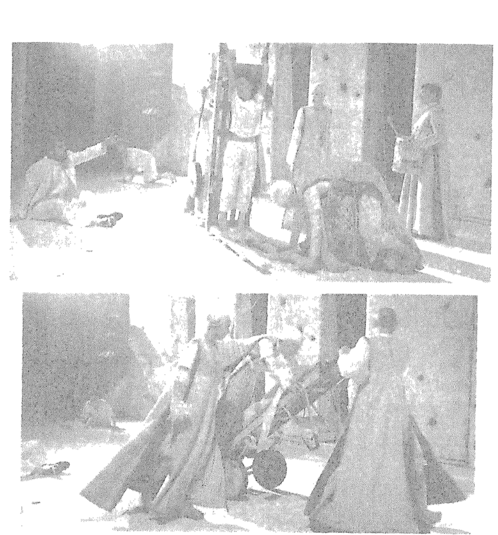
نابعة أيضًا من قسم الفنون المسرحية. إن مشروع الفرقة هو دراسة اللغة المسرحية الخاصة بالممثل. منذ البداية، لم يقتصر نشاط المجموعة على الصالات التقليدية للعرض. كل مونتاج يعتبر حدثًا محددا يتطلب مساحة جديدة، مما يعنى مرونة تتطلب من المثل بحثاو تدريبًا مستمرين، بمساعدة ورش عمل تشترك فيها جماعة الضيعة الصغيرة لـ Barão Geraldo حيث يوجد الحرم الخاص بالجامعة ومقرّ الفرقة. آخر عرض للمجموعة، الذى قدّم عام ١٩٩٩، "Primus" مبنى على "تقرير الأكاديمية" للكاتب Kafka (صورة ٣١ و ٣٢) كانت المجموعة ترى أن قصة القرد المطارد والمقبوض عليه الذى ينجح فى التحوّل إلى إنسان والذى تحكى لأكاديمية العلوم عن انتصاراته، التى تمت تحت الضربات التى تلقاها وفرصه القليلة فى البقاء على قيد الحياة (حديثة الحيوان و الميوزيك هول)، تطرح أسئلة حول الحدود بين الطبيعة والثقافة، وعلى الأخص حول وضع الخضوع الذى يقود إلى فقد الحرية. بالنسبة للممثلين، كان أهم تحدى هو تجسيد الأسئلة المطروحة فى الرواية، مع تحويلها إلى صور مسرحية وبالتالى إلى خاصة مسرحية، لا عن طريق خداع الجدل الفلسفى للنص.



مسرحة "Sacromaquia"
نص Antonio Rogério Thais. إخراج Maria Thais - إبداع فرقة Balagan
عام ٢٠٠٠



صورة ٢٢ و ٢٣ - المقطع الأول
Neuton Mareno (هو) و Fernando Haucke (الفتاة) سلسلة حركات ناتجة عن ارتجالات تمت اعتبارا من مقطع "قفزة على الصدر". المأخوذة من بيوميكانيكية Meyerhold (تصوير Alesandre Catan)





صورة ٣٤ ، ٣٥ ، ٣٦ - *المقطع الثانى* - مشهد تم *ابداعه اعتبارا من ارتجالات*: استخدام عربة يتعلق بها *الممثلون بشتى الطرق* - *يظهر المشهد حبس الفتاة*.

(تصوير A. Catan)

بدأ التدريب الجماعى لتطويع القصة إلى البحث عن حوار بين رؤية العالم التى يعكس Kafka ووجهة نظر المثلين المنحازين للمشروع، بعد نصف قرن من احتلال البلد: ما تعتبره المجموعة كعملية إخضاع مماثلة لما يجىء فى النص، مع عبودية الهنود والثقافة الأصلية. وكان أهم تحدى للمشروع هو بالتالى استخدام الجانب متعدد الثقافات. وكان السؤال الرئيسى الذى يطرحه الممثلون هو عن التصعيد. كان الغرض هو اختيار أصل الشعب البرازيلى: الهندى، الذى يقال عنه إنه بدائى، أو المنتصر المعاصر، فى البداية متحضّر، ولكن مسئول عن استبعاد الأول؟ وكان النص مفيدا للفنانين الذين كانوا يستخدمونه، كأداة تنقيب عن أصولهم، وكان النص أيضًا أسلوب بحث نقدى عن مهنة الممثل. بالنسبة لهم، كان الحّل المختار من قبل شخصية الرواية (الميوزيك هول) يبدو ساخرًا، لأنه كان يُظهر المتناقضات الأكثر وضوحا فى المهنة. فى هذه القراءة، كان بعض الممثلين يبدون وكأنهم نوعا من القرود الأليفة، المحوّلة إلى شىء من الفضول العام عندما يصبحون مشهورين، فى ميكانيكية منحرفة لا يمكن تغييرها إلا عن طريق الفنان متعدد المواهب، مفكّر ومُبدع وناقد فى آن واحد.

يندرج إخراج مسرحية "Primus" فى قائمة المسرح الجسدى، حيث إن تناول الممثلين الرواية Kafka انطلق من منظور يرتكز بالتحديد على العمل الجسدى، الذى أكمله عمل Verônica Falrini، الراقصة والممثلة. إن البناء الحركى نابع من أبحاث قامت بها الفرقة فى صديقة الحيوان فى Sâo Poaulo، من أجل ملاحظة رئيسات فى مَحْبس، للوصول إلى تعريف بعض القوالب الأساسية. ينقل هذه النماذج إلى التركيب الجسدى، فإن الممثلين قد

توصّلوا إلى بعض البرامج الحركية الأساسية، التى تمّ العمل عليها مرة أخرى بمساعدة تمرينات Capoeira، وأكروبات وتمرينات خفّة. خلال جلسات التحضير، ثم أثناء العروض، تمت مساندة تعريف التجزيئات الجسدية للحركة بالغناء والقرع، مع تبادل إيقاعات برازيلية، وإفريقية وعربية. كان استخدام هذه الإيقاعات البدائية، وبالأخص الأفريقية، يتم أيضًا أثناء الارتجالات الحرّة، التى كان يحاول الممثلون خلالها بناء عوالم صوتية تقوم بتوجيه بعض المشاهد، أو فى أوقات أخرى، تقوم بمساندة إيقاع الأداء. أما عن العمل الصوتى، فكان يتأرجح بين لغة غير واضحة واستخدام الكلمة، التى تتخللها أغنيات ميوزيك هول أو غناء وجدانى.

وكما تؤكد Verônica Falrini كان الحوار بين اللغات الجسدية، الموسيقية والمرئية، مسئولا عن البناء السردى للعرض، الذى كان يريد ترجمة مسرحية للموضوعات الأساسية فى رواية "تقرير لأكاديمية".

## *Le Lume*

فى عام ١٩٨٥، أنشاء Luis Otávio Burnier ، وهو ممثل وأستاذ بقسم الفنون المسرحية، وهو الآن متوفى ، وحدة أبحاث وإعداد ممثل. وكان الهدف منها هو تطبيق طرق Barba وبعض تقنيات Grotowski على مصادر أداء برازيلية بحتة. وفى بداية، كان Le Lume مرتبطا بالقسم. وهو حاليا معمل مستقل، مرتبط مباشرة برئاسة الجامعة العامة Campinas.

هذه الوحدة متعددة الأنظمة للأبحاث المسرحية تعمل، منذ إنشائها على ما نسمية "تقنيات غير تفسيرية" لعرض الممثل، وهى أكثر اتصالا بالأءاء عن

إعادة خلق شخصيات من الخيال. بالنسبة لـ Le Lume، فإن العرض والأداء هما عمليتان مختلفتان. هذا التفريق، وهو نقطة بداية رسالة الدكتوراه التى قام بإعدادها Luis Octairo Burnies، هو المحور لتوجيه طرق التربية لـ Le Lume. ويرى Burnier، أن الممثل، فى أدائه للشخصية المقترحة من النص الدرامى، يقوم فى الواقع بنقل لغة، فى محاولة للمرور من الأدب إلى المسرح. أو، كما يؤكد الناقد البرازيلى Anatol Rosenfeld، فهو يمرّ من أدبيات عالمية إلى أسمية المعانى: هو إذن وسيط، شخصى ما يقف بين الشخصية والمتفرج، بين عنصر له وضع خيالى وإنسان حقيقى ومادى. أيضًا يلاحظ Burnier أن مفهوم الأداء مرتبط تاريخيًا، بخلق شخصيات حددها الكاتب المسرحى. فله إذن علاقة بالنقص الدرامى. هدفه الأساسى هو أن يكون بشكل ما مترجما لهذا النص.

على العكس، إن الممثل الذى "يعرض" يحاول أن يعبّر أساسا من خلال أفعال جسدية وصوتية. هو لا يبدأ من نص أدبى، ولكن يدرس نفسه مع تفعيل طاقاته الكامنة وبناء أفعال جسدية. هو إذن لا يقدم نفسه للمتفرج كمؤدى للشخصية، ولكن كممثل يؤدى المشهد بصورة مستقلة، مع التأثير على الجمهور. ووفقًا لآراء Le Lume، فإن الأفعال الجسدية والصوتية تشكّل ثوابت موضوعية تسمح ببناء مشهد مستقل عن النص الدرامى. عندما ينوى الممثل الذى تدرّب على هذه الطريقة عرضًا، فهو يجد فعلا تحت تصرّفه خامات جسدية وصوتية يمكن تشغيلها من أجل بناء قصة على شكل عرض. حتى عندما يؤدى إلى ربط مستويين للإيضاح، إحداهما خاص بقصة هاملت، والتى تحكيها مسرحية سكسبير، والآخر خاص بتجزئة الأفعال الجسدية والصوتية المسبوق تحديدها بلغته التعبيرية، مكوّنا بهذا قصة واضحة

ومحددة، مرتبطة بتوصيلات يسميها "Ligamen" Burnier ويكون للمخرج الحق فى إيجاد مقطع تشكيله هذه Liganen، ويمكنه ترتيب الأفعال الجسدية والصوتية المختلفة الخاصة بالممثلين بطريقة محددة، وغير تفسيرية.

بالنسبة لـ Le Lume، فإن هذا الممثل له علاقة مختلفة مع المتفرج. بظهوره على خشبة المسرح بواسطة أفعال جسدية مشفّرة، كان الممثل يكشف للجمهور عن قدراته التى تمت تنيمتها فى إطار طريقة عمل تفترض مشوارا طويلا فى الإعداد.

إن إعداد الممثل مبنى فى عملية مكثفة من الإبداع، تهدف إلى تكوين جسد منُفجر وليس معتادا. هذا المفهوم الأخير، المستعار من E. Barba، والذى يشير إلى تقنية جسدية خاصة، يجب أن يكون طبيعة ثانية للممثل. إن عمية الإعداد لها وضع نهضة، تتم إدارتها فى مشوار طويل لاعادة تعلّم الكلمة، والحركة والتنفس، وتتضمن تدريبًا مستمرا، لا يعمل فيه الممثل على اتقان الشخصية، ولكن يعمل على شخصية، فى اكتشاف روابط مزج بين جسده وروحه، وفى البحث عن أسلوب عملى لتحويلات المشاعر إلى جسديات. فى تدريب Le Lume، إن المشاعر ليست محسوسة كشىء مجردّ أو نفسى، ولكن كطريقة مجسدة وعضلية، دائمة الحركة، تحت ضغط ديناميكية داخلية. بالنسبة لـ Le Lume، فإن أداة عمل الممثل هى "جسد حى" كما يقول Barba، جسد على اتصال دائم بأعماق روحه. وكما هو الحال بالنسبة لـ Barba، فإن المسيرة تفترض مستوى تعبيرى مسبق، يتم تعريفه كدرجه تشكيل أساسية

مشتركة لكل الممثلين، يكون العمل فيه على الطاقة والوجود الجسدى، "الحياة الخاصة بأفعالهم وليس حواسهم". (٢٧)

مثل Barba، يؤكد Burnier أن الفن لا يمكن فيما "يقال" ولكن فى "كيفية القول". إن التقنية هى التى تعطى شكلا للطاقات الكامنة، التى تشكل مجمل المعلومات المقبولة من إبداع "الجسد الحى" طبقا لمؤسس Le Lume، فإن الفن يتأرجح بين التقنية الباردة و الحياة الصاخبة وعلى الفنان أن يتحرك بين هذين العالمين، باحثا فى إعداده على توازن بين الطرفين.

توجد طرق كثيره فى إعداد الممثل الذى يقترحه Le Lume، لتنفيذ هذا المشوار وهى : ممارسة أفعال جسدية متكررة، مع تدريب قوى مستمر، فى عملية تقترح اكتشاف طاقات جديدة بطريقة إنهاك جسدى والعمل بخامات (أشياء، نسيج أو عصا) هو أسلوب يستخدم لتفعيل حيوية الممثل وأخيرًا، يتم اللجوء إلى صور وإلى التقليد المجسد أو كمجرّد للحيوانات، بهدف أيضًا توجيه طاقته نحو تجسيد موضوعى يجب أن يعبِّر عن ذاته فى الزمان والمكان.

أدت العشرون عاما الأخيرة فى البحث فى هذا الاتجاه إلى توطيد الصلة بين ثلاثة خطوط أساسية للبحث فى Le Lume : "الرقصة الشخصية"، وهو تعبير يستخدم لتعريف تفعيل الطاقات الكامنة للممثل عن طريق الرقص، "المهرج" الذى يسمح باستخدام كوميدى للجسد بالعمل على حالة جسدية

---

(٢٧) Nicola Savarese Eugenio Barba: "الطاقة التى ترقص أو الفن السرى للممثل"، Bouffonneries , Lectoure، ١٩٩٥، صفحة ١٨٧ - صفحة ١٨٨ .

قريبة من الصفاء الأصلى، الذى يكون فيه الغناء الوجدانى والسخرية من منظور شخصى موضوع توسّع، وأخير، "التقليد الجسدى" الذى يعمل على نقل ومسرحة الأفعال الجسدية والصوتية للمعتاد والذى يمثل نموذجه أشخاصًا أو صورا. لقد أصبح طريقا مشهورا بين طلبة مدارس المسرح البرازيلية، بفضل الأبحاث التى حققها ممثلو le Lume فى Amazonie، وذلك بتجميع عن طريق الصور والتسجيلات الصوتية، مقابلات طويلة مع السكان. لقد خضعت الأفعال الجسدية لعملية قوية خاصة بالذاكرة والتشفير والتى تضمنت إدخال ضغوط شديدة الصغر وايقاعات فى الذاكرة العضلية بطريقة إحداث حدث منظم يعكس "الجسد الحى" الذى حالة ساكن Amazonie. بمساعدة الأفعال الجسدية، يجد الممثلون أنفسهم مزودين بحصيلة لغوية غير مسبوقة مكوّنة من أبجدية ثقافية غير مستخدمة. إن هذه اللغة، التى تم الحصول عليها من منطقة بعيدة، وبالتالى غريبة عليهم، إنتهت بتكوين خامة عمل شخصية للغاية، يمكن تطبيقها فى عرض قادم. وبعد أن تكون هذه الأفعال قد أعيد تكوينها على المستوى الجسدى والصوتى، فإنها تُشكل وتتحول إلى تجزئة مسرحية لعرض "رواة الحكايات" ومثل التجارب الأخرى لـ Le Lume، فهذه التجربة قد نشأت اعتبارا من خلط التركيبات الجسدية والصوتية للممثلين.

كما هو الحال بالنسبة لـ Le Lume والمجموعات التى تكونت فى قسم الفنون المسرحية، فالغرض هو تحضير طرق إعداد للممثل تستطيع أن تتأقلم مع اقتراحات تأسيس مسرح حى، يكون ثمرة بحث جماعى، من الملاحظ، أن الاهتمام بالتدريب الجسدى واستخدام تقنيات رقص أكروبات يضمن للممثل

مستوى جسدى لائق، يسمح له بتحقيق تقابل اللغات الفنية التى يهدف إليها بسهولة أكبر، ليس كنهاية للعمل المسرحى، ولكن كمشوار ما يتم البحث عنه، هو إعداد نابع من أسلوب إبداعى ويكون فى خدمة مسرح حى.

# أكاديمية هونج كونج لاتقان الفنون:

# تدريس، عرض وإنتاج

*Lo king - Mon*
*Onnie P. Lou*
*Suson Street*

١ - وصلت هونج كونج، الواقعة فى ملتقى الشرق والغرب، إلى تقديم عروض دولية؛ وبفضل مجهودات مستمرة من أجل تنمية ومساندة نموها وحيوتها الأقتصادية ذات الأوجه المختلفة نجحت هونج كونج فى تكثيف تبادلاتها التجارية خلال العشرين سنة الماضية كذلك توصلت إلى حركة ازدهار فنى له صبغة عالمية.

ويجب أن نؤكد فى هذا الإطار على أن جميع الأماكن المالية الهامة وكل المدن متعددة الأجناس الكبيرة هى أيضًا المراكز الأكثر ديناميكية بالنسبة للثقافة والفنون، خصوصًا فنون العرض.

وهناك علاقة وثيقة بين النجاح الاقتصادى والثراء الثقافى لمدينة ما وذلك ليس وليد الصدفة. إن هذين المظهرين مرتبطان كما يؤكده تاريخ الحضارات. إن هونج كونج تتغذى من هذا الرخاء الاقتصادى وتولى قيمة كبيرة لازدهار الفنون و الرقىّ الثقافى.

يجب أن تقدّر قيمة HKAPA (أكاديمية هونج كونج لإتقان الفنون)[1] فى هذا المضمون الثقافى ومتعدد الأجناس والدولى. تُشبه هذه المؤسسة التعليمية العليا الكنسرفتوار، ومهمتها هى التعليم والإعداد المهنى لفنانين شبّان فى إطار تعدد الأنظمة الفنية . ولكنها تساهم أيضًا فى تنمية الفنون والحياة الثقافية فى المدينة. هى تلعب دور الدافع الإيجابى بفضل عروض وإنتاج الطلبة وكذلك المشاركة الفعّالة للأساتذة والطلبة والمناسبات الفنية المهنية فى هونج كونج.

## أهداف الأكاديمية

تأسست أكاديمية هونج كونج لإتقان الفنون (HKAPA) عام ١٩٨٤، وهى المؤسسة التعليمية العليا الوحيدة فى هونج كونج المتخصصة فى فنون العرض. وتدعمها الإدارة الحكومية لمنطقة هونج كونج، بواسطة مكتب الشئون الداخلية التى تتبعها وهى أيضًا مسئوليات ثقافية وفنية. تتلخص أهداف الأكاديمية، كما جاءت فى نصوص قرار إنشاء HKAPA، فى تشجيع وتهيئة الإعداد والتعليم والبحث فى فنون وتقنيات العرض. فى البداية، كانت الأنظمة المقترحة من قبل الأكاديمية تتضمن فقط فنون العرض: الرقص، المسرح، والموسيقى، أضيف إليهم بعد ذلك تقنيات المسرح، السينما والتليفزيون، ومؤخرًا، المسرح التقليدى الصيفى.

(١) Lo King - Man، مدير، Susan Street، عميد مدرسة الرقص، Annie P. Lau، نائبة مدير مسئولة عن الإدارة.

مهمات الأكاديمية (HKAPA) هى الآتية: أن تصبح مؤسسة معروفة على المستوى الدولى بجودة تعليم فنون تقنيات العرض، السينما والتليفزيون، المحافظة وتنمية التقاليد الأكثر رسوخًا فى مجال فنون العرض، مع الاهتمام بالأفكار الجديدة والتقنيات الحديثة، أن تكون مؤسسة تعليمية عليا مهتمة بالأشكال القديمة والحديثة للتعبير الفنى، مع الانفتاح الواسع للأنظمة الأخرى، بالإضافة إلى تقديم تنوع كبير فى المناهج حتى المرحلة الثالثة، وكذلك برنامج مكمّل للتعليم المستمر والمحاضرات المهنية على فترات قصيرة، وتدريب وإعداد مهنيين مهرة وتتعهد أيضًا الأكاديمية بتوجيه الخريجين الشبان عند انتهاء دراستهم.

## التعليم والإعداد المهنى فى الأكاديمية

تركّز برامج الأكاديمية على العرض والإنتاجات كعملية أساسية فى التعلّم. ويتم إعداد الطلبة بممارسة فنهم أفضل من تراكم المعلومات. ويرى الفريق التربوى أن الإحساس الفنى والابداعى الذى يتم التعبير عنه فى العروض والإنتاجات يمكن أن يؤدى إلى الحصول على دبلوم فى فنون العرض وتقنيات المسرح. تركّز البرامج على التعبير بالإبداع وتنفيذ أعمال فنية تستعدى المشاعر، والقبول الفكرى، وكذلك اتصال الأفكار النفية، والأحاسيس والبديهات.

لقد اتبعت الأكاديمية أسلوبًا ثلاثيًا فى فهم وتطبيق البرامج فى الأنظمة الفنية الآتية: تقترح إعدادًا مهنيًا فنيًا مبنيًا على طريقة الكونسرفتوارات، يكون محوره إعدادًا تقنيًا قويًا فى الأنظمة الفنية فى المستويات العليا، وتضع

الإنتاجات فى قلب التعليم وتقترح هكذا على الطلبة تعليمًا عامًا حتى توسّع من منظورهم الثقافى الفنى وتسمح لهم أن يصبحوا فنانين قادرين على التعبير عن أفكارهم.

هناك برامج خاصة بالفرقة الأولى حتى مرحلة الليسانس مقدمة فى إطار المدارس المختلفة : مدرسة الرقص، مدرسة المسرح، مدرسة السينما والتليفزيون، مدرسة الموسيقى، مدرسة تقنيات المسرح، يضاف إليها برنامج عن المسرح التقليدى الصينى.

وتعتبر برامج الدراسات الهامة فى الأكاديمية (تقدّم بوقت كامل) إعداد مساوى لشهادة البكالوريا + ٢ وبكالوريا + ٣، تحضّر لشهادة الليسانس فى الفنون الجميلة والموسيقى. ويقدّم بدائل لهذه الدبلومات للطلبة الموهوبين، غير الراغبين فى الاستمرار فى الإيقاع الجامعى، سواء دبلوم على سنتين (دبلوم الدراسات المتقدمة)، أو سنة واحدة (الدبلوم المهنى). تمنح المدارس الخمس التابعة للأكاديمية دبلومات فى تخصصاتهم.

فى عام ١٩٩٢، حصلت الأكاديمية من الحكومة على حق منح دبلومات طبقًا لموافقة مجلس هونج كونج للشهادات الأكاديمية (HKCAA)، وهو هيئة مستقلة، ذات وضع دولى، تقوم بتقديم المشورة للحكومة فى معايير التعليم العالى.

---

(٢) فى مارس عام ٢٠٠١، كانت نتائج الدراسة الدولية للـ HKAPA إيجابية. فى ٢٠٠٠ و ٢٠٠١، تم الاعتراف بالاجماع بالبرامج الاعدادية.

إن إعدادات الأكاديمية التى تؤدى إلى الحصول على دبلوم يتم الاعتراف بها دوريًا بعد أن تتم دراستها بواسطة لجان من خبراء دوليين تابعين لكنسرفتوارات و جامعات معترف بها فى العالم كله.(٣)

## نبذة عن التنظيم

احتفظت الأكاديمية بعدد سبعمائة طالب فى الأعوام الأخيرة. وتتطلب البرامج فى كل تخصص شروطًا فنية وتربوية محددة تشير إلى عدد أدنى للطلبة ضرورى نظيف سليم. على سبيل المثال، يجب على مدرسة الموسيقى أن تضع فى الاعتبار عدد الطلبة المطلوب لتكوين أوركسترات أو مجموعات. إن فعاليات المدرسة الخاصة بتقنيات المسرح لها أثر مباشر على التحمّل التقنى المتاح للعروض وإنتاجات المدارس الأخرى. وللوصول إلى توظيف مثالى، فإن المؤسسة تواجه قدرة استقبال قصوى من ثمانمائة وخمسين طالبًا، عندما يتم وجود مساحة ضرورية للتدريس والتجهيزات الإضافية وذلك عن طريق توسيع الحرم الجامعى الحالى أو الحصول على حرم جامعى ثانى.

وبالنسبة للعام الدراسى ٢٠٠١ - ٢٠٠٢، فى مختلف التخصصات، أمكن رصد مائة وثمانى وأربعين طالبًا لمدرسة الرقص، ومائة وعشر طالبًا لمدرسة المسرح، وسبعة وتسعون لمدرسة السينما والتليفزيون، ومائة وتسعين لمدرسة الموسيقى، ومائة وأربعة وسبعون لمدرسة تقنيات المسرح اثنين وعشرين فقط لبرنامج المسرح التقليدى الصينى، حيث إن هذا التخصص الأخير مازال فى مرحلته الأولى.

(٣) سعر الصرف الحالى تقريبًا هو : ٧,٨٠ دولار HK لـ ١,٠٠ دولار أمريكى.

وكما ذُكر، إن الأكاديمية تدعّم سنويًا من المنطقة الإدارية الحكومية لهونج كونج. فى خلال العام الجامعى ٢٠٠١ / ٢٠٠٢، حصلت الأكاديمية على معونة من الحكومة تقدّر بمائة وسبعة وسبعين مليون دولار HK [٣]، من أجل تمويل أنشطتها السنوية الثابتة. وهذا لا يتضمن المصروفات الدراسية التى تمثل ١٦٪ من إجمالى المصروفات السنوية العادية. كل عام، تتلقى الأكاديمية من الحكومة منحة متغيّرة للمشروعات المالية الهامة، والتى وصلت الإدارى من المدير، وهو رئيس الأكاديمية، وخمسة عمداء، وهم مديرون أكاديميون وإدريون لمدارسهم، ومدير معاون (إدارة)، ومدير إدارة التسجيلات ومدير معاون (مسئول عن التشغيل).

## منظور دولى

لضمان المستوى الدولى للمؤسسة، يتكوّن الفريق التربوى من جامعيين ومهنيين يأتون من جهة من هونج كونج ومن جهة أخرى من الخارج بالنسبة للعاملين بوقت كامل. مما يحدث تنوعًا ثقافيًا وبالإضافة إلى ذلك، يقوم العديد من الفنانين خريجي فنون العرض وصناعة التسلية بالتدريس فى الأكاديمية نصف الوقت. إن هذه الاستراتيجية متناغمة مع الممارسات التى تتبعها الكنسرفتوار والمؤسسات الأخرى التى تدّرس الفنون وتقنيات العرض فى كل مكان فى العالم.

يذكر أن نحو ٧٪ من طلبة الأكاديمية ليسوا من سكّان هونج كونج. فهوم يأتون من الصين القارية، من تايوان، ومن ماليزيا، ومن الفلبين، ومن اليابان، من تايلاند، كذلك من استراليا، ومن أوروبا، من الولايات المتحدة، وسنغافوره، ماكاو، ومن فيتنام. ويشغل بعض الطلبة الأجانب، خصوصًا فى الرقص

والموسيقى، مهام مهمة لايقدر فنانو هونج كونج على تنفيذ العديد منها الأوركسترات، و الأوبرات ومجموعات تصميم الرقصات، لا يقدر فنانو هونج كونج على تنفيذ هذه العروض ومجىء طلبة من مختلف البلاد يؤكد على السمعة الدولية للأكاديمية.

## مؤسسة متعددة الأنظمة

تُعتبر الأكاديمية إحدى المؤسسات النادرة فى العالم التى تقوم بتعليم أهم فنون العرض، والسينما والتليفزيون وكذلك تقنيات المسرح فى المكان نفسه. تعكس سياستها التربوية التنوّع الثقافى فى هونج كونج، وذلك بتقديمها تعاليم فى الفن الصينى والفن الغربى. تسمح الموارد والتعاون المقدّمون لمختلف المدارس بتعاون مجهوداتهم فى وقت التنفيذ السنوى للإنتاجات. ومع تنوّع الأنشطة متداخلة الأنظمة، يكون للطلبة والأساتذة فرصة أن يجدوا أنفسهم داخل المكان نفسه لكى يتدربوا فى محيط فنى كبير الثراء.

## مدرسة الرقص .

يُعتبر الرقص مادة فنية قادرة على اتصال وجهات نظر سليمة ومعبّرة عن العالم، والحياة والظروف الإنسانية. يتم إعداد الطلبة بهدف أن يصبحوا راقصين مهنيين ، وأن ينمّوا اهتمامهم بالفنون، ولكن أيضًا للعلوم الإنسانية، وبالتالى يصبحون مدركين بعلاقة الرقص مع الأنشطة الإبداعية والفكرية الأخرى. وحتى تزيد فرص هونج كونج كملتقى للثقافات الغربية والشرقية، فإن هذه المدرسة تهدف إلى إعداد مهنيين قادرين على الاشتراك فى تنمية التعدد الثقافى للرقص فى هونج كونج. أهم التعاليم المقدمة هى الرقص

الكلاسيكى، الرقص الصينى، الرقص الحديث والكوميديا الموسيقية. بجانب التعليم الأساسى، يمكن للطلبة أن يتخصصوا فى تصميم الرقصات أو فى تدريس الرقص.

توجد فى هونج كونج ثلاث فرق مهمة للرقص: بالية هونج كونج، فرقة رقص هونج كونج، وفرقة الرقص المعاصر للمدينة، بالإضافة إلي عدد ما من الفرق الصغيرة. إلى جانب اشتراكهم مع هذه الفرق بوقت كامل، فإن بعض خريجى HKAPA يقوم بالتدريس نصف الوقت فى مدارس الرقص الخاصة، وبيوت الشباب أونوادى الرقص فى المدارس الابتدائية أو الثانوية فى هونج كونج.

## مدرسة المسرح

وهدفها إعداد الطلبة الأكثر موهبة الذين يريدون أن يصبحوا ممثلين، مخرجين أو كتّاب مسرح. تقدم المدرسة أيضًا مناخًا تربوى يسمح للطلبة بتمية قدراتهم الفكرية والفنية وأيضًا خيالهم. تتم تنمية القدرات المهنية للطلبة، التى حصلوا عليها أساسًا أثناء التدريب داخلى المحاضرات، فى ورش عمل أو أثناء عروض عامة أو غير عامة تقدمها الأكاديمية.

تستخدم مدرسة المسرح العناصر المعاصرة والتقليدية للمسرح الغربى والصينى وتقدم تعليمًا لمختلف الأنواع، والفترات، والأساليب والثقافات، يتضمن أشكالاً متجددة، ومعاصرة وتقليدية. تتم كل إنتاجات المدرسة بلهجة محلية حتى تسهّل تنمية المسرح فى هونج كونج، وللنزول لرغبة الجمهور. ومع ذلك من المنتظر أن تقوم المدرسة بتنفيذ إنتاجات باللغة الصينية التقليدية وباللغة الإنجليزية.

بعض الطلبة الخريجين يكملون مشوارهم المهنى فى مسارح هونج كونج، مثل مسرح ريرتوار هونج كونج، وفرقة شونج يانج المسرحية، أو مسرح الريادة. يعمل البعض فى التليفزيون أو الصناعة السينمائية فى هونج كونج. ويكوّن البعض الآخر مجموعات إنتاج مستقلة، ويمارس عدد قليل من الطلبة مهنا إدارية فى المجال المسرحى أو يدّرسون المسرح كنشاط خارج المدرسة.

## مدرسة السينما والتليفزيون.

بعد إعادة تكوينها، تم إعادة تنظيم مدرسة السينما والتليفزيون من قبل الأكاديمية فى سبتمبر عام ١٩٩٦ مع إنشاء برنامج ينتهى بالحصول على دبلوم. إن هدف التدريس والتعليم فى مجال الإنتاج السمعى المرئى هو تنمية قدرات تقنية، وإبداعية وجمالية لدى الطلبة فى السينما والتليفزيون على أساس تقليدى أو عددى. يمكنهم أن يتبعوا أحد التخصصات الآتية: الإنتاج، إدارة الإنتاج، كتابة السيناريو، التنفيذ، الإعداد كمصوّر أو أخصائى إضاءة، خبير مونتاج أو مهندس صوت. تقدم هذه المدرسة إعدادا مهنيًا يركّز على عمل فريق مع متخصصين من أجل إيجاد إنتاجات تليفزيونية وسينمائية.

توجد إمكانية وظائف فى صناعة التليفزيون والسينما فى هونج كونج للخريجين الذين لديهم حسن إبداعى، ومعرفة بالتقنيات وروح المؤسسة. ولأن المدرسة اهتمت بتكنولوجيات متقدمة وزودت بأجهزة عددية، فإن الطلبة جاهزون تمامًا للدخول فى المهنة فى نهاية دراساتهم.

## مدرسة الموسيقى

تهتم فى تعليمها بالحفلات الموسيقية. وبذلك يمكن للطلبة أن يصبحوا موسيقيين محترفين، كتّابًا موسيقيين أو أساتذة موسيقى. يمكن للطلبة أن يتابعوا محاضرات حتى الوصول إلى مستوى احترافى فى المواد الأساسية الآتية: موسيقى آلية غربية وصينية، صوت، أوبرا غربية، تأليف وموسيقى الكترونية. يشتركون جميعًا فى مجموعة أنشطة ولهم الاختيار بين الأوركسترا السيمفونية، الاوركسترا الصينى، مجموعة الموسيقى المعاصرة، أوركسترات موسيقى الحجرة بالأوتار، والهواء، والنحاسيات، مجموعة الناقرين، اوركسترا الحجرة بالبيانو، مجموعة GU - Zheng[٤] ومجموعات الموسيقى الصينية الإقليمية.

يوجد طلبة خريجون فى مدرسة الموسيقى فى العديد من ميادين الاحتراف الموسيقى. عدد كبير منهم يعمل مع Sinfonietta هونج كونج، الأوركسترا الفيلهارمونية لهونج كونج، أو الأوركسترا الصينية فى هونج كونج. البعض الآخر يعمل بالقطعة، كأساتذة فى مدارس خاصة أو عامة، مؤلفين، فنيين فى استوديوهات التسجيل أو اداريون فنانون.

## مدرسة تقنيات المسرح

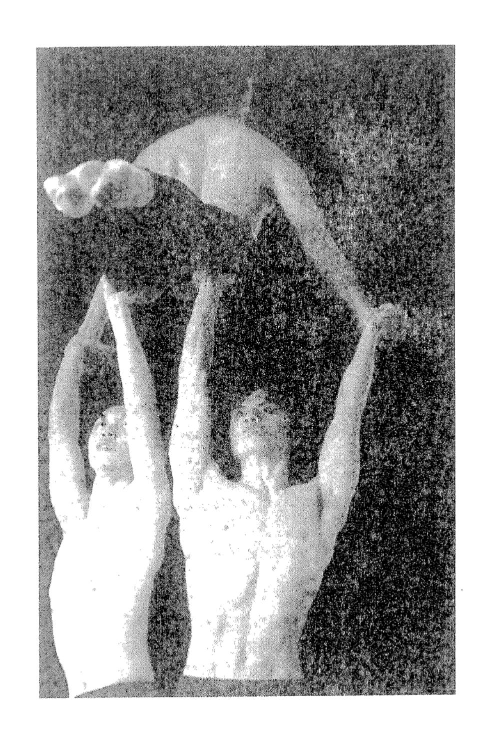
هى الأولى فى آسيا فى منح دبلومات تعليم عالى في مجال الجماليات المسرحية وكذلك تكنولوجيا وإدارة الرقص، الفن الدرامى، السينما،

---

(٤) من أقدم الآلات الموسيقية فى العالم. وهى من الخشب الثمين. وتتكوّن من ١٣ إلى ٢٥ وتر من المعدن أو النايلون

التليفزيون، موسيقى وفنون العرض عمومًا. وهى تهدف إلى أن يكتسب الطلبة فيها قدرات إبداعية، نقدية وتقنية حتى يكون لديهم تأثيرًا عميقًا ومستحدث على الفنون وتقنيات العرض فى الإقليم تتضمن التعاليم الأساسية التى تقدمها المدرسة الإبداع التقنى المطبقّ على المسرح والسينما (ديكورات وملابس مسرح وسينما، إضاءة، صوت وتسجيلات موسيقية، سينوغرافيا، إدارة، اكسسوارات).

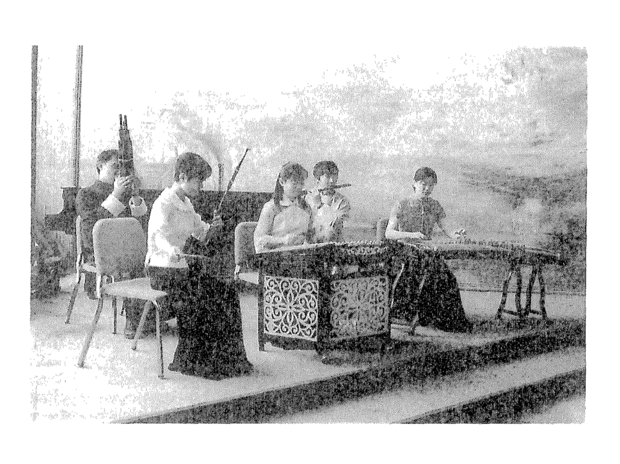
يعمل بعض الخريجين بالقطعة أو يعملون كامل الوقت فى خمس مجالات أساسًا: المسرح، السينما، التليفزيون، التوزيع والتسجيل الموسيقى. يجدد بعضهم ظيفة فى مجالات ملحقة، مثل التصميم، إدارة العروض، الهندسة، التسويق، الموضة، وكالات المستشارين فى الاتصال، المفهوم الجرافيكى والإضاءة الهندسية.



٣٧ - His Weeping تصميم Natalie Weir. اداء طلبة مدرسة الرقص فى HKAPA فى مهرجان الرقص فى براج فى إبريل عام ٢٠٠٠ وفى هونج كونج فى مايو عام ٢٠٠٠ (تصوير HKAPA - Cheung chi - Wai



٣٨- Monkey Kigand lte تنفيذ S Releton Demon إداء طلبة أوبرا فى يونيو عام ٢٠٠١ فى هونج كونج وفى أسابيع آسيا - الهادى فى برلين سبتمبر عام ٢٠٠١ (تصوير D. wong)



٣٩ - جلسة تحضيرية فى الاكاديمية تطبه الموسيقى الصينية قبل جولتهم فى النسما فى مهرجان Carinthie فى يوليو عام ٢٠٠١ (تصوير HKAPA - L. Wong

## برنامج المسرح التقليدى الصينى

تتناول محاضرات المسرح التقليدى أوبرا Canton، أوبرا بكين، Kun - qu، وأساليب إقليمية للمسرح الصينى الغنائى. لقد تم الاعتراف بالأوبرا التقليدية الصينية كشكل فنى، كنوع مثالى للمسرح الكامل متطلبًا أقصى درجات الرقى، وقدرات فى الغناء، والأداء والإلقاء والحركة، وهى العناصر الأربعة لطريقة العرض. تولى الأكاديمية أهمية كبرى للمحافظة بالأشكال المختلفة التقليدية للفن التى تكوّن جزءًا كبيرًا من الثقافة الصينية.

ولعبت أوبرا Canton، التى تغنّى فى اللهجة المحلية، دورًا هامًا فى تاريخ هونج كونج، برغم هبوطها فى السنوات الأخيرة. وبالتالى، كمرحلة أولى فى تنمية المسرح التقليدى الصينى كتخصص، تقدم الأكاديمية تعليمًا وإعدادًا على أربع سنوات يتم فى نهايتها الحصول على دبلوم مهنى. وأيضًا، الأكاديمية لها مشروع فى إقامة مركز للمسرح الصينى التقليدى فى السنوات القادمة.

## ثقافة عامة

إن دراسات الثقافة العامة تشكّل جزءًا أساسيًا فى برامج الاعداد. تُقدم محاضرات فى الحضارة، الثقافة والمجتمع. توجد أيضًا محاضرات فى علم النفس، تحليل ثقافى بعد مشاهدة أفلام، أدب صينى عصرى ومعاصر، وإدارة فنون.

بصورة أكثر تحديدًا، دراسات الثقافة العامة يكون من أهدافها إدخال فى الاعداد المهنى للطلبة مجموعة متماسكة من المعارف فى مجال العلوم الإنسانية والاجتماعية، وزيادة اهتمامهم بالدراسات والأبحاث الأكثر عمقًا، والسماح لهم بفهم أهم التيارات السياسية، والاقتصادية، والفكرية، والاجتماعية والثقافية، إعداد طلبة مستقلين لهم روحًا إبداعية ولكن أيضًا نقدية، وزيادة إحساسهم بمفاهيم الزمان والمكان كمعطيات أساسية لدور الفنان فى العالم المعاصر، وأن يجعل من الطلبة محامين مهرة لفنهم، قادرين على رفع شأنه.

## إنتاجات وعروض

تمتلك الأكاديمية الأماكن الخاصة بها للعرض، وذلك لتقديم العديد من الإنتاجات والعروض التى تعتبر نهاية تعلّم التخصصات المختلفة. فلديها مسرحان على الطريقة الإيطالية (الأول يحتوى على أربعمائة وخمسة عشر مقعدًا، والثانى على ألف ومائة وثمانين مقعدًا)، واستوديو مسرح يُمكنَ تحويله وتصل قدرة استيعابه حتى مائة وعشرين شخصًا، قاعة حفلات موسيقية بها أربعمائة مكان مزودّة بآلة أورج ذات إحدى وأربعين نوتة تمت صناعته فى النمسا، وقاعة الحفلات الفنية، ومدرج به خمسمائة مكانًا.

فى الأكاديمية، يتم الحكم على مستوى إتقان الطلبة بالإنتاجات، والعروض، والحفلات الفنية التى يقدمها الطلبة في السنة النهائية من خلال تخصصهم الأساسى.

فى كل عام، تقدم مدرسة مثل تصميم الرقصات التى تقوم بها الطلبة وبعض الورش (صورة III، ٥، ٦) تشترك مدرسة الموسيقى سنويًا فى عروض داخل الأكاديمية وفى الخارج، منها أوبرا واحدة أو اثنين (صورة I، ١). وتقدم مدرسة المسرح وسبعة إنتاجات وورشتين عمل على المسرح سنويًا. وتشارك مدرسة تقنيات المسرح (المكوّنة من طلبة ديكور، وفنيون، وريجسيرات، ومصممو أزياء...) فى تنفيذ مجمل إنتاجات الأكاديمية. ويتعلم طلبة مدرسة السينما والتليفزيون، بفضل عملية تقنية وإبداعية، صناعة أفلام وفيديو ذات أحجام وأنواع مختلفة: أفلام خيالية ووثائقية مهمة وأفلام رسوم متحركة يتم تنفيذها بالكمبيوتر أو أفلام دعائية فى ٣٥ مم.

يكون جزء كبير من أنشطة مدارس الرقص، والمسرح، والموسيقى فى الاشتراك فى جولات فى الخارج وفى الاشتراك فى مسابقات فنية أو مهرجانات دولية (صورة ٣٧ إلى ٣٩). ويساهم طلبة مدرسة تقنيات المسرح بالدعم التقنى للإنتاجات فى الجولات. يتم اختيار أفضل أعمال مدرسة السينما والتليفزيون للاشتراك فى المهرجانات الدولية. تأتى مصروفات هذه الأنشطة من مؤسسة Jokey Club فى هونج كونج، ومساهمات مؤسسة الأكاديمية لفنون العرض، وكذلك من مصادر أخرى مختلفة للرعاية. بالإضافة إلى ذلك، تدعو الحكومة بانتظام طلبة الأكاديمية، خصوصًا طلبة مدارس الرقص والموسيقى، للظهور فى بعض الحفلات الرسمية فى هونج كونج، أو أثناء مناسبات تنموية فى الخارج، وتتولى المصروفات الضرورية لذلك.

وقد سمح اشتراك الطلبة فى المهرجانات الدولية فى الأعوام السابقة، باعتراف النقّاد. وقد حصل فريق من طلبة الرقص على الجائزة الكبرى لأحسن مدرسة، بمهرجان الرقص بمدينة براج Prage عام ٢٠٠٠ هذا من بين واحد واربعين مدرسة. وحظيت أعمال طلبة السينما والتليفزيون بتقدير جماعي فى المهرجان الدولى للقلم الذى يعدّه طلبة Seh Suchte فى بوستدام، فى بألمانيا و تل أبيب فى إسرائيل. وحصلت سلسلة الحفلات الموسيقية لطلبة مدرسة الموسيقى على لقب أفضل عرض فى عشر سنوات في مهرجان Carinthie فى بالنمسا، فى يوليو عام ١٩٩٩، وتمت مرة أخرى دعوة مدرسة الموسيقى فى مهرجان عام ٢٠٠٠ . وقد تم أداء أعمال طلبة مؤلفين موسيقى فى مهرجان الصيف Cincinnati، ومهرجان الموسيقى الأسيوية فى yokohama فى اليابان. وحصل كثير منهم على جوائز. وقام طلبة الفن الدرامى بتقديم عروضهم خلال جولات فى بكين، وجانجز وماكاو.

## مشاركة النظم المتداخلة

إحدى الخصائص المميزة لكل عروض وإنتاجات الأكاديمية هو أنها قد تم تنفيذها بواسطة طلبة تقنيات المسرح، فيما يخص الرقص، والمسرح، والأوبرا، والمسرح التقليدى الصينى . يقوم هؤلاء الطلبة بتنفيذ الديكورات، والملابس، و الإضاءة، والصوت، والإدارة، والسينوغرافيا، والإكسسوارات....... وتقوم مدرسة تقنيات المسرح تدريجيًا بتوسيع مجال برامجها إلى إعداد سينمائى وتليفزيونى. وهكذا سوفى يستطيع الطلبة أن يشتركوا فى تنفيذات مدرسة السينما والتليفزيون.

وهذه بعض أمثلة المشاركة للنظم المتداخلة: "من طريق الحرير إلى برودواى" يتداخل فى هذا العرض الرقص مع الموسيقى الصينية والكوميديا الموسيقية وموسيقى الجاز. أما الكوميديا الموسيقية Damn Yankees فيقوم بتنفيذها سويًا مدرسة الفن الدرامى والرقص والتقنيات المسرحية. ويشترك طلبة الرقص ومغنيون وأوركسترا من مدرسة الموسيقى فى أوبرا Orphée aux enfers، ويقدم كل من مدرسة الموسيقى ومدرسة الفن الدرامى نسخة كاملة، قلّما يتم تقديمها، لـ Histore du Soldat للكاتب Stravinski بمشاركة أوركسترا، وممثلين ورواة.

يوجد شكل آخر للأنظمة المتداخلة على مستوى التعليم ويتم تقديم. بعض المحاضرات مثل مدخل إلى فنون العرض ومحاضرة عن الثقافات الإقليمية فى الصين عن طريق فرق من مختلف المدارس. يتبادل أساتذة الأقسام المختلفة الخبرات والمهارات. وعلى سبيل المثال، سيقوم أستاذ المسرح بإلقاء محاضرات الصوت أو الحركة فى إطار الكوميديات الموسيقية. تفتح بعض محاضرات التاريخ أو تاريخ الفن لطلبة التخصصات الأخرى كمحاضرات اختيارية. إن الإمكانات العديدة للتداخل بين الأساتذة والطلبة فى أنظمة فنية مرتبطة بعضها ببعض هى التى تميّز الأكاديمية، ويعتبر ذلك أيضًا بداية شبكة احتراف مهنية للمستقبل.

فى عام ١٩٩٩، اشترك ثمانية عشر طالبًا من مدرسة الرقص فى تصوير "غنوة على البحيرة"، وقدموا رقصة لأقلية Dai فى المقاطعة الصينية Yunnan. وقد قام بتنفيذ التصميم الشرقى للرقص ونقله من المسرح إلى الشاشة مدير تعليم الرقص الصينى. وقدمت مدرسة تقنيات المسرح الملابس

وكان مدير مدرسة القسم السينمائى هو المنتج والمنفّذ للعرض. وتم تصوير الفيلم على مدار ثلاثة أيام فى استوديو التليفزيون الخاص بالأكاديمية بمشاركة ستة طلبة من قسم السينما. وقد فاز مؤخرًا هذا الفيلم بالـ Silver Screen Award فى مجموعة فنون العرض فى المهرجان الدولى للسينما والتليفزيون الذى أقيم فى سيكاجو عام ٢٠٠١ . قامت مدرسة المسرح مؤخرًا بإنتاج Le Magicien d'og واشترك فى العرض طلبة تم اختيارهم من مدرسة المسرح والرقص. وقدمت مدرسة الموسيقى الموسيقيين للاوركسترا، كذلك مدرسة السينما والتليفزيون التكنولوجيا الخاصة بالإضاءة و les Progitan. وقامت مدرسة تقينات المسرح بتنفيذ وتوريد الدعم التقنى للعرض. وأخيرًا تم تقديم مشروع حديث لنهاية الدراسة لنفس هذه المدرسة بتمثل فى عرض للعرائس للأطفال بعنوان Les Aventures au Pays de L'arc - en ciel. ولتنفيذ المشروع، تم الحصول على أكثر من عشرة آلاف دولار من مختلف شركات هونج كونج، وتكوّن فريق الانتاج من طلبة خمسة مدارس تابعين للأكاديمية. كتب طالب من قسم الفن الدرامى السيناريو، قام طلبة المسرح، والتقنيات المسرحية بتحريك العرائس، وقام طلبة الموسيقى بالعزف، وقام طلبة السينما والتليفزيون بتصوير العرض بالفيديو، وقام طلبة مدرسة الرقص بتنفيذ تصميم الرقصات وإبداء النصائح فيما يخص الحركة. وتولى طلبة التقنيات المسرحية كل عناصر الإنتاج: الديكور، الإضاءة، الملابس، الإكسسوارات، الصوت والإدارة. إجماليًا، اشترك خمسون طالبًا فى هذا المشروع.

وتم تنفيذ تسجيلات على CD وفيديو. بخلاف العروض تولى قسم الصوت فى مدرسة تقنيات المسرح التسجيل وإنتاج عدد ٢ CD، تقدم طلبة القسم فى مدرسة الموسيقى، أثناء الاحتفال بالعيد العاشر والخامس عشر لإنشاء الأكاديمية.

يشترك بانتظام طلبة السينما والتليفزيون فى إنتاجات للتليفزيون، على سبيل المثال Le Magicien d'oz وإنتاجات الفيديو لعروض مدرسة الموسيقى. ويقومون بتصوير أهم دروس مدرسة الرقص ويقدمون العناصر الإعلامية للعروض على المسرح.

## بعثات للدراسة والإعداد بالخارج.

بخلاف الجولات الدولية، يُدعّم التعلّم داخل الأكاديمية بأنشطة متنوعة وكثيرة خارج هونج كونج. من بينها، أسعار للدراسة بالخارج، زيادة مؤسسة مهنية و تربوية، دورات تدريبية مكثفة فى شركات مهنية وإعداد بالخارج. وهذا يساهم فى إعطاء الطلبة الفرصة لإقامة علاقات وتبادل الأفكار مع فنانين فى المستوى نفسه وكذلك مع فنانين محترفين فى بلاد أخرى.

بعض الأمثلة الحديثة: سفر للدراسة يخص ثقافة الأقليات فى Yunnan تم تنظيمه لطلبة الرقص الصينى وكذلك زيارات فى أهم مسارح بكين وفى المؤسسات التربوية لطلبة الرقص الصينى وكذلك زيارات فى أهم مسارح بكين وفى المؤسسات التربوية لطلبة المسرح وتقنيات المسرح. وحضر طلبة الإضاءة، فى تايلاند، سيمنار خاص بالإضاءة المسرحية. وقام الطلبة المقيدون

فى محاضرة الثقافة العامة وعنوانها "المدينة والفنون" بسفر للدراسة فى المراكز الثقافية العامة فى أوروبا وأخيرًا، سافر طلبة مدرسة السينما والتليفزيون إلى الولايات المتحدة لحضور محاضرة وزيارة معرض عن التقنيات العددية.

إن فرص حضور دورات تدريبية وإعداد بالخارج تسمح للطلبة بالتدريب داخل محيط مهنى والعمل مع فنانين جيدين. اشترك طلبة الرقص الكلاسيكى فى دورة إعداد مدتها ثلاثة أسابيع فى الباليه الملكى الدنماركى بكوبنهاجن.

وحضر طلبة الموسيقى من جهة، والتأليف الموسيقى من جهة أخرى، دراسات مكثفة مع عازفين ومؤلفين موسيقيين معروفين فى جانجزو، وشنغهاى وبكين. ويعمل طلبة التقنيات المسرحية كمساعدين فى العديد من المهرجانات والتنظيمات فى اليابان، وبريطانيا والولايات المتحدة. ويتلقى دوريًا طلبة فى الرقص والموسيقى إعدادًا فى مهرجان جامعة Duke للرقص الأمريكى، ومهرجان موسيقى Aspen فى الولايات المتحدة.

يتم تمويل أسعار الدراسة والإعداد والدورات بالخارج عن طريق الهبات الخارجية، والمنح ورعاية مؤسسة Jockey Club بهونج كونج على سبيل المثال، ومنح تبادل لمؤسسة بنك هونج كونج، والمكاتب الثقافية لآسيا وكذلك صندوق المعونة May and Stanley.

## تعليم وتعلّم فى الأكاديمية

عندما يتم إعداد الفنانين، فإن الممارسات الفنية لا تتم بصورة أوتوماتيكية بناء على طلب. إن إجبار الطلبة لمواجهة المخاطر ودعمهم فى مجهوداتهم هو المهمة الرئيسية لأستاذ الاستوديو. طبقًا لتحليل Howard Garner فى كتابة Gréer des esprits(٥)، فإن خصائل أساليب الرموز التى يعمل فيها البشر تتغيّر بطريقة مذهلة: فمثلاً، إذا كان الأمر يخص الشعر، أو الرقص، أو النحت، أو علم النفس أو العلوم. فى كل حالة، ينتهى المبدعون بأظهار شبكة مبادىء أو فرضيات بدائية قادرة على تنظيم كمية كبيرة من المعطيات فى مجال اهتمامهم ليس فقط تكون هذه الرموز وأساليب الذهنية الضرورية لتشغيلها وتوصيل اكتشافاتها للآخرين هى مختلفة جوهريًا.

إن طرق وأساليب القيام بتدريس فنون العرض هى أيضًا متنوعة مثلها مثل الأماكن التى تتم فيها. إن خاصية الأكاديمية تكمُن في تفضيل التمرينات العملية. هذه الاختيارات واضحة جدًا فى التصريحات وفى الهيكل التنظيمى وبدعمها النصائح المستمرة لأصحاب العمل الموجودين والمهنيين المسئولين عن جودة العروض.

(٥) Greating Mind : an anatomy of Greating seen Through : Howard Garner The Lives of Freud, Einstein, Picasso, Strevinsky, Eliot, Graham and Gand hi, New York, Basie Books, 1993.

## التدريس فى الاستوديو والتعلّم فى فريق

يتطلب تدريس فنون العرض أساتذة متخصصين وتناولا محددًا للتدريس. إن التدريس يدور فى أغلب الأحيان فى الاستوديو، وهو شىء معتاد فى فنون المسرح، والفنون التشكيلية أو الهندسة المعمارية، ولو أنه يوجد فى الأكاديمية اختيارات واسعة: محاضرات عامة سمينرات، إشراف داى، جلسات إيضاحية، ورش عمل وتعلّم العمل فى فريق. مما يسمح باعتبار امكانيات كل طالب. يتعلم بعض التقنيات المتناسبة مع احتياجاته الخاصة وتقوى العلاقة بينه و بين أستاذه. ويتم بذلك تنمية مبادىء التدريس وموقف من جانب الطلبة، مما يؤدى إلى ممارسة للفنون مبنية على تداخل الممارسة العملية بالنظرية.

إن التدريس المسرحى فى الاستوديو هو الطريقة الأكثر فاعلية للعمل على الصوت، والحركة والأداء فى الاستوديو، ويسمى أيضًا قاعة الجلسات التحضيرية، يمكن لمجموعات صغيرة من الطلبة أن يربطوا بين المهارات العملية المتقدمة والمعارف المكتسبة خلال المحاضرات النظرية.

أما عن الرقص، فإن الطلبة يقضون ساعات طويلة يوميًا فى متابعة محاضرات تقنية والتحضير فى الاستوديو، وكثيرًا ما يوصف بمعبد للرقص، لأنه مزوّد بحائط مغطى بالمرايا (حتى يتمكن الراقصون من متابعة الأشكال والخطوط التى يبدعها جسدهم)، وقضبان من الخشب لمساعدتهم على الاحتفاظ بتوازنهم، وبأرضية خاصة مطّاطة حتى تخفف من أثر وقوع الراقص على الأرض بعد قفزة. وعادة ما يكون الاستوديو عبارة عن مساحة

كبيرة ومفتوحة، عالية السقف، مضاءة جدًا بالإضاءة الطبيعية. ويتنقل فيها كثيرًا الأساتذة حتى يمكنهم الاهتمام بكل طالب على حدة.

بالنسبة للموسيقى، يُمكن أن تكون الاستوديوهات قاعات صغيرة حيث يتلقى كل طالب محاضرات متصلة بآلته الرئيسية. تستخدم قاعة الحفلات الموسيقية وقاعة الغناء كا ستوديوهات كبيرة للإعداد وموسيقى الحجرة. يتم العمل فى الاستوديو بأجهزة تسجيل وحاسبات فى معمل للموسيقى الإلكترونية.

فى الأكاديمية، تعلّم الأنشطة فى فريق ومأخذ هذا التعليم، فى كثير من الأحيان، شكل مشروعات إلى حد كبير كاملة الإعداد، ومرتكزة على عملية التمكّن من القدرات التقنية والإبداعية، مفاهيم ومعلومات بواسطة مجهودات متضافرة. تهم عادة هذه المشروعات مجموعات غير متجانسة مكوّنة من أربعة إلى ثمانية أفراد يعملون سويًا خلال عدة أسابيع لكى يصلوا فى أغلب الأحيان إلى تنفيذ فيلم قصير، عرض مسرحى أو تصنيع ديكور. يتم تقدير المعارف المكتسبة و المشروعات كنتيجة عمل مجموعة.

## ضمان تعليم ذاى جودة.

ينظّم التعليم فى الأكاديمية وفقًا للبرامج المختلفة للمدارس الخمس ويتحدد مستواه طبقًا لكفاءة الفريق التربوى والمشتركين المدعوين، و مستوى الطلبة، والوسائل وكذلك الطرق المستخدمة من أجل تنمية وتقدّم البرامج.

## هيئة التدريس

إن المستوى الجيد لأساتذة الأكاديمية مضمون بفضل طرق التعيين الصارمة. يتم تحليل كفاءاتهم التربوية قبل التعيين، ويتم التأكّد من عطائهم مرة فى السنة. يُمكن لكل الأساتذة العاملين بوقت كامل أن يجوّدوا من مستواهم، وأن يكون لديهم ممارسة فنية داخل إنتاجات الأكاديمية أو فى المشروعات الخارجية حتى يمكنهم الحفاظ على كفاءاتهم المهنية والتربوية.

## الفنانون المدعوون.

تقوم المدارس بدعوة العديد من الفنانين ذوى السمعة الدولية الآتين من هونج كونج أو الخارج. يتم توصيف أنشطتهم فى قسمين: أولاً، الزيارات قصيرة المدى، من بضعة أسابيع إلى بضعة أشهر، بغرض الإشراف على إنتاجات وإخراج عروض، حضور الجلسات التحضيرية الخاصة بمشروعاتهم أو تولى الاعداد المكثف فى مجالات محددة. ثانيًا، يقوم بعضهم بزيارات خاطفة: يلقون محاضرات للدراساتَ العليا، محاضرات عن موضوعات محددة، ويشرفون على سيمنارات.

## المستشارون والمرشدون.

بسبب الحجم المحدود إلى حد ما للأكاديمية، فإن الطالب يمكنه الاستفادة من نصائح وتوجيهات محددة. فى مدرسة الرقص، لكل طالب مستشار أكاديمى. فى مدارس السينما والتليفزيون، والمسرح وتقنيات المسرح، يُخصص مرشد يتم اختياره من الأساتذه لكل طالب. فى الموسيقى، يتلقى كل طالب تعليمًا فرديًا أسبوعيًا من أستاذه الأساسى الذى تربطه به علاقات وثيقة.

## تحضير البرامج

يتم تحضير برامج التعليم الجديدة فى الأكاديمية بواسطة عملية إثبات تتطلب مشاركة كل من اللجنة الاستشارية الخارجية للمدرسة، مجالس إدارة المدرسة والأكاديمية. بهذه الطريقة، يتم توفيق مشروعات مضمونة البرامج والمحاضرات لاحتياجات الطلبة، والمهن المعنية والجماعة. يتم مراجعة البرامج كل عام من قبل مجلس إدارة المدرسة وكذلك من لجنة الإدارة ومراجعة البرامج يأخذون فى الاعتبار تقارير الممتحين الخارجيين، تقديرات أصحاب العمل، وتقييم وردود أفعال الطلبة.

## المحاضرات

تقع المسئولية العامة الخاصة بجودة برامج التعليم على عميد المدرسة. يجب أن يراقب المحاضرات وتطورها ويشاركه فى ذلك فريق الأساتذة المختصين بكل برنامج. يتأكد العميد من جودة المحاضرات مع وضع فى الاعتبار ردود أفعال الطلبة، وتقييمهم، وعروضهم على المسرح و / أو أعمالهم الأخرى الإبداعية. يجب على الفريق التربوى أن يتبيّن إمكانيات تحسين التعليم والعمل طبقًا لذلك.

## تقييم الطلاب

إن عمل الطلبة فى محاضرات عديدة، سواء كانت نظرية، تمرينات عملية أو مشروعات إنتاج، يكون دائمًا خاضعًا لمراقبة مستمرة طوال كل فصل دراسى. ويرصد مجلس إدارة المدرسة التقييم والدرجات الخاصة بالطلبة فى نهاية الفصول الدراسية. تتغيّر أساليب التقييم طبقًا لطبيعة المادة الفنية

ونمط المحاضرة. ويتم تقييم الطلبة، عن التحريرى والشفهى، من قبل الأساتذة على مختلف مظاهر عملهم: الواجبات، المشروعات، تقييم عادى أو تقييم تتولاه لجنة تشكلها المدرسة، وتتكون من مديرى عروض وإنتاج ومقيمين خارجيين، يكونون من الفنانين المحترفين فى هونج كونج.

## ردود أفعال الطلاب وتقييم المحاضرات

تستخدم المدارس طرقًا مختلفة للحصول على ردود أفعال الطلبة على برنامج التعليم. يتم تقييم مضمون المحاضرات والطريقة التى تتم بها بواسطة اجتماعات حكم على النتائج أو تشاور للطلبة وطرح أسئلة عن المحاضرات.

هذان النمطان للاجتماعات يكونا برئاسة العميد، ويتضمنان مناقشات مفتوحة حول موضوعات تخص الطلبة. يُطلب من الطلبة استكمال الاستجوابات أثناء آخر محاضرة فى الفصل الدراسى. ويكون أحد أعضاء هيئة التدريس، ويكون خارجى عن هذه المحاضرة، مسئولا عن تجميع الإجابات، يدرس العميد هذه التقارير أو يقوم بذلك المسئول عن القسم الذى سيقوم بعد ذلك بالنقاش مع الأساتذة.

تنوى الأكاديمية البدء فى مشروع برنامج دراسات عليا، يهدف إلى الحصول على دبلوم دراسات عليا مبنى على النموذج الأمريكى Master of Fine Arts، والمعروف كأعلى درجة علمية. سيكون دبلوم الأكاديمية مركزًا على العرض، والإنتاج وكذلك مظاهر أخرى للإبداع بهدف مساعدة الطلبة لإتقان مواهبهم، وتقنياتهم ومعارفهم.

سيكون لدى الطلبة الفرصة دائمًا لمتابعة مناهج دراسية متداخلة الأنظمة حيث إن الأكاديمية تقدم لهم ستة أنظمة فنية داخل المؤسسة الواحدة. وسيُمكن لتخصصات فى مجالات الدراسة والتى ستوحّد مدارس كثيرة، أن يتم تناولها بطريقة التأقلم مع التوجهات والاهتمامات المهنية لكل طالب. على سبيل المثال، من الممكن أن تهتم هذه الدبلومات متداخلة الأنظمة بالفن الدرامى والتقنيات المسرحية، الإخراج المسرحى والسينما، إنتاجات فى الرقص وفى السينما، التأليف الموسيقى وتصميم الرقصات..... بخلاف ذلك، فإن الأكاديمية لديها مهمة تأسيس مناهج دراسية فى الفن الصينى والفن الغربى. إن دراسات الدبلوم ستسمح للطلبة باكتشاف امكانيات التقاء الفنون التقليدية الصينية بالفنون والغربية فى عملية إبداع، وذلك من أجل أن يستفيد الطلبة من هذا الدور الفريد للأكاديمية ومن وضع هونج كونج كملتقى للثقافة الصينية والثقافة الاقتصادية[1].

(١) ترجمة: برجيت جوتيه وعرض أن مارى جوردون Brigitte Gauber / Marie Gaurdin

# الرقص : ما فى خارج وما فى داخل التخصص

## Isalelle Ginot

يكمل هذا النص العمل الذى قام به كل من Hubert Godard و Isalelle Launay بمناسبة "Potlarch dérives"[1] وقامت بتنظيمه Mathilde Monnier فى يوليو عام ٢٠٠٠ مدينة مونبلييه. جاوب عشرة راقصين، وراقصات، أو مصممو رقصات من أجيال مختلفة على أسئلة تدور حول إعدادهم: "ما هى الأحداث البدنية، والنفسية، والثقافية التى عاصرت مسيرتكم...؟" فى هذه الروايات التى لا يكف العنف على الأجساد والفكر من أختراق لحظات المتعة والانفتاح، كان "تخصص الجسد" بالمعنى الذي يقصده Foucauld يفرض نفسه كنموذج مؤثر في تكوين الراقص. إن هدف تحليلنا : تداخل الأنظمة – ودوره في إعداد المؤدى – يقابل الأفكار المفتوحة "بهبة الحركة"[2] : ماهى الروابط التى يمكن إيجادها فى إعداد الراقص، بين "تخصص (بالمعنى التقنى أو نوع فنى) و "تخصصى" (بالمعنى الذى يعينيه Foucala عن "جسد مطيع")؟ لقد نظّمت سلسلة أخرى من المقابلات مع

---

(١) "Potlatch dérives" كان جهازًا يعرض خلال عدة أيام، فى مقر المركز القومى لتصميم الرقصات فى fونبلييه Languedoe - Roussillon، وكانت Mathilde Monnier تدع، فى هذه المناسبة فنانين وباحثين مختلفين، إلخ... لتقديم وتبادل إقتراح من اختيارهم، بينما يمر الجمهور بحرية فى المكان (CCN).

(٢) مقال كتبته ysalelle Lounay عن تجربة "Potlateh, dérives"، فى Alferite Danse et، Proteé، مجلد ٢٩ ، جامعة كيبك، قسم الفنون والآدب، خريف ٢٠٠١ .

تسعة راقصين ومصممى رقصات محترفين[٣] بخصوص إعدادهم وعلاقاته بممارستهم (متداخلة الأنظمة عرضيًا) اليوم. كان من الفترض، مع تقابل أغلب الدراسات التى تمت "على الرقص" و "على الراقصين"، أن تكون البداية بالمعارف الخاصة بالراقصين وفكرهم عن ممارساتهم، وذلك من أجل إطالة موضوع "هبة الحركة" : الفجوة بين المعطيات الجمالية والسياسية المنظّمة لمعظم أنواع إعداد الراقص، والخبرة المجسّدة لراقصين عاملين. إذن فإن التسعة أشخاص المشتركين فى هذه الدراسة، وكذلك العشرة أشخاص التابعين لموضوع "هبة الحركة" وكل الذين أجابوا فى مناسبات عديدة على أسئلتنا، راقصون، مصممو رقصات، أساتذة رقص، هم مشتركون فى كتابة هذا العمل بصورة كاملة. أخيرًا، أن هذا العمل لا يّدعى الشمولية، ولكنه يحاول أن يفجّر أكبر عدد من الأسئلة الممكنة فى مجال كثيرًا ما تهمله الأبحاث.

## أى تخصص؟

ماذا يعنى "تعبير التخصص"، أو ماذا يعنى "إصدار حركة عبر الأنظمة؟ مم يخرج مؤدى "عندما يخرج من الرقص"، ما الذى يميّز بين حركة "رقص" و

---

(٣) Marion, Léry, Myriom Lelreton, Céline Ongiloud, Vincent Druguet, yulia Cima Christople Wavelet, Allon Richard, Pascol queneau, agathe Pfauadel: كل التداخلات فى هذا النص مأخوذة من مقابلات تمت معهم، ومن مقابلات تمت مع الآتية أسماؤهم: I. Launay و Hubert Godard بالنسبة لـ "هبة الحركة"، B. Charmatz, yulia Cima, W. Piollet, Malhilde Monnier, Anne - Karine Lescop, Sophie Lessard, Dominique Dupuy Loic Touzé, Mork Tompkins, Céale Proust.

حركة "لا رقص"؟ هل يوجد خارج وداخل الرقص؟ وما هى الأيديولوجية التى تكون مسنودة إلى مفهوم مثل مفهوم التخصص الفنى؟ كيف يمكن لهذا المفهوم أن يساعدنا فى فهم التجربة التى تم وصفها هنا، عن طريق راقصة معاصرة بعد انقضاء تسع سنوات خبرة مع مصممة رقص معروفة، خصوصًا فيما يخص الطبيعة متداخلة الأنظمة لعملها؟

## كارثة سياسية للأجساد

فى بداية هذا النص، يوجد أولاً القلق إزاء ما يمكن أن نسميه كارثة سياسية للأجساد: كثرة الجروح الجسدية والنفسية مثل أعراض انسلاب أساسى للراقص، أو انغلاق أفقه الخيالى. وأيضًا الانعزال الاجتماعى والسياسى، عدم القدرة الدائمة للراقص فى أخذ الكلمة، فى معناها الحقيقى أو المجازى : غياب اللغة، كما يقول Hubert Godard.

إن الدراسات التى تمت منذ نحو عشرة أعوام داخل قسم الرقص فى جامعة Paris VIII[٤] والتى تخص إعداد الراقص تؤكد دائمًا على هذه الافتراضية: الانعزال ذو المستويات المختلفة من علاقات الأستاذ بالطالب إلى علاقات مصمم الرقص بالمؤدى، من الاستوديو إلى خشبة المسرح، من خشبة المسرح إلى الساحة، السياسية، من الدولة إلى مصمم الرقص، من المشاهد إلى الراقص، إلخ... ليس إلا إعادة الأجهزة السياسية فى العمل فى إعداد الرقص، حيث يغيب تقليديًا أى شكل للنقاش والتفكير.

---

(٤) الفرقة الدائمة مكوّنة حاليًا من H. Godard، I. launay وأنا.

يظهر فى روايات "هبة الحركة"[٥] موضوع هوية الراقص، التى لم تُكتسب أبدًا وهى دائمًا مهددة، ومسجونة فى الخيوط الضيقة للتخصص: ماذا يعنى أن تكون راقصًا، بالتأكيد يوجد موضوع آخر وهو الغيرية: "الأحداث" الإيجابية التى تحدد القدرة على الاستمرار هى فى الغالب أحداث هامشية، "تفاصيل" يمكن أن نقول، أحيانًا كلمة، مقابلة سريعة مع راقص، أستاذ أو مصمم رقص. ولكن كثيرًا ما تسجل هذه الأحداث خارج مجال الرقص: قراءة، عرض مسرحى، محاضرة غناء..: وكذلك، تلعب بعض التقنيات المتبادلة مع تقنيات راقصة أو بديلة لتقنية الرقص الرئيسية دورًا أساسيًا فى صناعة "جسد راقص" أو أيضًا، يذكر عدد من مصممى الرقص Mark Tompkins, Mathilde Monnier, Domimque Bagouet مثلاً أعمال أدبية، موسيقية، مسرحية أو سينمائية كتأثيرات أو الهامات أساسية لعملهم، وحتى رغبتهم الأساسية فى أن يصبحوا "مؤلفين". إذن سيكون "الآخر" فى الرقص هو الذى يمكنه السماح للراقص أن يفعل ذلك؟ تخصص الآخر، أو التخصص الآخر، يمكنه أن يقوم بدور محورى فى تأسيس أو التعبير عن رغبة فنية؟

إن موضوع "الإعداد متعدد الأنظمة لمؤدى العروض الحية" قد تقابل مباشرة مع مجمل هذه الأفكار فى البداية، هناك صدى للجيرة: ما هو التخصص (والتداخل التخصصى)؟ وما هى الصلات بين تخصص (فنى) وتخصص (بالمعنى الذى يريدة M. Fouault)؟

(٥) I. Launay: "هبة الحركة"، فى Protée, Danse et Altérité، تم ذكره.

وفى الوقت الذى يدعو كل شىء فى الرقص إلى الخلط بينهما، هل يمكن التفكير فى تخصص لا يكون تخصصًا؟ وما هى درجة واقعية المفهوم الخاص بالتخصص الفنى، الذى يتضمن منطقة حدودية بين مجال (الرقص، المسرح، الموسيقى، إلخ) وآخر؟

إحدى افتراضيات هذه الدراسة، بعد أفكار Michel Bernard عن التعارض بين الجسد و مادته [٦] هى أن الفصل بين الحركة الراقصة والحركة الناطقة، أو حركة غناء، هو فصل مؤسسى صرف، يرتكز على استيهام مزودج ومُفارق "للجسد". من جهة، الاستيهام لجسد مجزأ (أو مبتور) : سيكون الجسد الراقص جسدًا بلا صوت، جسد مغنى سيكون جسدًا بلا حركة، إلخ. من جهة أخرى، الاستيهام الخاص بجسدًا "صاف"، أو متجانس: جسد راقص لا يمكن أن يكون إلا راقصًا، وراقصا بالكامل، إلخ. إن مفهوم التخصص، كما يتم رسمه فى مؤسسات العرض وخصوصًا المدارس، يمكن إذن أن تكون انعكاسًا لفكر جسد متجانس، مستقر ومستقل، والمنظم ليس فى تعبيرات مزايا أو أفضليات (إدراكية، حسّية، عملية...)، ولكن فى تعبيرات استبعاد. هذه الأيديولوجية الخاصة بالجسد، التى تستمر فى الهيمنة على أغلب مؤسساتنا، تتعارض بوضوح مع تجربة الفنانين، أو على الأقل مع الذين استطاعوا أن يصبحوا فنانين بوضوح مع تجربة الفنانين، أو على الأقل مع الذين استطاعوا أن يصبحوا فنانين برغم المرور من خلال المجال التخصصى للمدرسة: "(...) الفنان هو الذى تتقابل حواسه المختلفة فى تعدد أصوات

(٦) De Le Corporéité, Comme anticoerps: Michel Bernard، فى "الإبداع التصميمى" باريس، المركز القومى للرقص، مجموعة أبحاث، ٢٠٠١، صفحة ١٧ .

متجدد دائمًا وتكوّن هذه الحواس بشكل ما ملامس آله غريب، متحرك، عارض وغير محدّد والذى يحلو للفنان أن يكوّن عليه تنوعات مذهلة"[(٧)].

إذن لن نأخذ خلال هذا البحث مفاهيم التخصص ومتداخل التخصص كتأكيدات، ولكننا سنحاول أن نُظهر الفجوة المنتجة والفاسدة فى آن واحد التى تفصل هذه الفصائل للمؤسسة (مسرح، رقص، موسيقى، إلخ)، وخبرة الراقصين، ولهذا تمّ العمل التخضيرى لهذه الدراسة على شكل مقابلات مع "مؤديين ناضجين". ويتضح شىء أولى: السؤال "هل يجب إعداد المؤدين فى المستقبل بصورة أكبر على تعدد التخصصات؟" يمكن أن يبدو أساسيًا لمن يريد أن يفكر فى مضامين الإعداد المحترف، ومع ذلك، فالسؤال يبدو ثانويًا بالنسبة لمؤدين مأخوذين فى نشاط محترف منذ من خمسة إلى خمسة عشر عامًا. في الواقع، إن عمليات الإبداع الأكثر شيوعًا للرقص المعارض، فصيلة أخرى لابد من إيضاحها – تصنع فى أغلب الأحيان من "المؤدى" منتج بصورة كاملة لخامات العرض. وهكذا، برغم الفروق من عرض أو من فرقة إلى أخرى، يمكن لكل مؤدى أن يعمل فيما يمكن تسميته هنا "كون إمكاناته" وهذا الفلك لا يتحدد. دائمًا وفق الفصائل "رقص"، "مسرح"، "مسرح"، "موسيقى"، إلخ. هذا هو الموضوع المتكرر فى هذه الدراسة: ما الذى يمكن أن يراه المراقب للأنظمة المتداخلة، بدءًا من هذه الفضائل الخاصة، ليس بالضرورة الشىء

(٧) نفس المصدر، صفحة ٢٢ .

نفسه من وجهة نظر الممثلين. الحديث، الغناء، فمثلاً، ليس بالضرورة انتهاكات (أو تعديات) لهوية راقص، ولكن الحديث أو الغناء "بطريقة ما" يمكن أن يكون متداخل الأنظمة. فى الواقع، ترجع دائمًا المناقشات مع الراقصين إلى أسئلة الهوية: "ماذا يعنى أن تكون ممثلاً، أو مغنيًا؟" أو بمعنى أوضح "ماذا يعنى أن تكون راقصًا؟" هذا هو السؤال الخفى الذى يشغل تفكيرهم عن التخصص وعبر التخصصات. هناك ميزة أخرى الراقص: يمر تعريف الهوية بطريقة أساسية عن اكتساب تقنية، وهذه التقنية تمر نفسها بهذه التغييرات المعروفة للجسد، والتى تجمع الموضوع والأداة فى مفهوم واحد: مفهوم الراقص المؤدى.

## إعداد الراقص

إن إعداد الراقص، وبالأخص الراقص المعاصر الذي يهمنا هنا، قد أصابه تغيرًا فى فرنسا خلال الخمسة وعشرين عامًا أو الثلاثين عامًا الأخيرة. تمامًا كما يحدث للإبداع الذى ينشأ خارج مؤسسة، تتخذ أساليب الإعداد فى البداية طرقًا هامشية. فى عام ١٩٧٨، عندما اهتمت الدولة بهذه المشكلة، بعد إلحاح المهنة، وأنشأت مدرسة، المركز القوى للرقص المعاصر فى Angers (CNDC)، واهتمت بتنمية الرقص تدريجيًا (الكلاسيكى، ثم المعاصر) فى مناهج الكونسرفتوارات، حتى افتتاح أقسام كلاسيكية ومعاصرة فى الكنسرفتوارين القوميين العالميين للموسيقى والرقص فى باريس وليون. هذه القصة تجعل اليوم من فرنسا البلد الوحيد الذى يمتلك مدارس مهنية عامة ومجانية. وعلى عكس ذلك، تختفى أغلب الأماكن البديلة للإعداد والإبداع. وهكذا يتكوّن تدريجيًا وثائق تربوية مؤسسة من المعطيات والممارسات: ماذا

يعنى أن تكون راقصا، ما هى الصلات بين مضامين الإعداد وطلب الوسط المهنى، أى تقنية لأى رقص، ما هو السن المناسب لبدء الرقص، ما هو السن المناسب لمناقشة أى سؤال تقنى؟ أخيرًا، مع إنشاء دبلوم الدولة لأستاذ الرقص فى عام ١٩٨٩، ومدارس مستقلة للتحضير لهذا الدبلوم، يتم الفصل النهائي بين مجال الإعداد ومجال الإبداع. خلال سنوات، لم يهتم المهنيون، المشغولون بأعمالهم، بهذه المشكلة. وهكذا نرى بقوة رجوعًا ليس فقط محاضرة الرقص الكلاسيكى كمرجع أساسى (وأيضًا فى CNSC فى Angers)، ولكن، على الأخص، عدد قواعد فكر الرقص: الصلة بجسد مثالى، وحركة مثالية، الجسد "كأداة" للمؤدى، المؤدى "كأداة" لمصمم الرقص أو تصميم الرقص....

"مع التوجهات الجديدة للمدرسة، التى كانت تهدف إلى تركيز كل شىء حول الرقص والتقنية أكثر من تركيزها حول تخصصات عدة، تحوّل الموضوع من تربية قسمة إلى تربية سلطة: وفجأة، كان الأساتذة هم الذين يعلمون، ونحن، لم نعد نعمل شيئًا. ومع أن، أغلب الأساتذة لم يتغيروا".

ويصاحب تكوين هذا الجسد السلطوى التحفيز لبعض النماذج التربوية وهكذا يؤدى أحيانًا الأساسى التقليدى لنقل الحركة (يوضح الأستاذ الحركة التى يحاول الطالب القيام بها ويحسّنها رويدًا رويدًا) ويصاحب البُعد المعرفى: هو يعفى الأستاذ من الإفصاح عن أسباب ومنابع الحركة. ويصاحب إعادة الحركة الراقصة فصل بين الحركة والمجال الرمزى، والجمالى، والتاريخى، وحتى التقنى. إذًا فإن معرفة الراقص – معزولة عن اللغة والخطاب – قد تهرب "بطبيعة الأشياء" عن مساحة الجدل. وكما رأينا فى الكلمات السابقة،

فإن الموضوع هنا لا يخص ممارسات فردية لأساتذة (وأغلبهم يحاول جاهدًا العمل على أكبر انفتاح ممكن)، ولكن أيديولوجية مؤسسية تحيط وتغطى الممارسات التربوية الفريدة. وهكذا فإن إعداد الراقص يمر بمحاولة من أجل سدّ أفق رقصته: استئصال كل غيرته لمجال التعلّم.

إن هذا الاستيهام لتماسك وعالمية الرقص هو بالتأكيد موازى لاستيهام تماسك الجسد. إن ضغط المهارة يؤدى إلى منطق مشترك لكل المدارس: من أجل أن تصبح راقصًا، يجب أن تؤدى كثيرًا من الرقص. هذه الحقيقة لم تكن مع ذلك دائمًة: فى الخمسينات، كانت أوبرا باريس تقدم ساعتين للرقص أسبوعيًا "لفئرانها الصغار"، وفى الستينيات، كانت مدرسة Balanchine تقدم ساعتين أو ثلاث ساعات يوميًا فقط.

"من مدرسة Balanchine، لا أتذكر حالة هلاك كالتى أراها أحيانًا حولى في هذا العمر. لم يكن وقتها أناس جرحى، التواءات، مشكلات تصيب الركبتين، كالتى تقابله كثيرًا خاليًا فى الدراسات المكثفة".

فى مواجهة الكمّ، فإن مسألة التخصصات الأخرى تفقد تقريبًا مصداقيتها: الطلبة الراقصون ليس لديهم وقت للتفرّق، كما نسمع فى أحيان كثيرة (وهذا التهديد بالفرّق نجده أيضًا فى الدراسات الثانوية، المهجورة اليوم أيضًا، بينما يدخل كثير من الطلبة الراقصين فى الكتسرفتوارات القومية العليا للموسيقى والرقص فى سن المدرسة).

"فى السنة الأولى، تلقيت إعدادًا متداخل الأنظمة جدًا. فى السنة الثانية، قال أحدهم إننا لسنا بالراقصين الجيدين بالصورة الكافية. وهكذا تغيرت إدارة المدرسة، وتم زيادة عدد ساعات المحاضرات الكلاسيكية. ظلت كما هى محاضرات المسرح والموسيقى، ولكن الفكر تغيّر، ليعير المعنى كما هو. فى الوقت نفسه، تطوّرت روح المنافسة بيننا. كل ذلك فى إيقاع مجنون، وكان جدول الدراسة غير محتمل. فى هذا العام، تضاعفت الحوادث".

جداول دراسية مذهلة، تدرّج الدروس وفق هدف معينّ ولكنه غامض (صناعة "راقصين جيدين")ك إن هياكل مثل هذه الأنواع من الإعداد تعكس ليس فقط مفهومًا للرقص، ولكن أيضًا فكرة ما عن الموضوع: "(...) المفروض هو تشكيل زمن مفيد بالكامل (...) زمن دون عيون أو شوائب، زمن ذو جودة عالية يظل خلاله الجسد متعلق بتمرينه".[8] إذن فالإعداد المتبع فى المدارس يكون تقريبًا ذا نظام واحد، يعنى ذلك أن "التخصصات المرفقة"، ينظر إليها كأداة بالنسبة للاعداد فى الرقص: هذا بالنسبة لتاريخ الرقص، محاضرات عن المسرح، والتشريح، وأكثر أيضًا بالنسبة "للإعداد الموسيقى للرقص"، (ثعبان البحر فى البرامج) التى من المفروض أن تعطى للراقص الأدوات الضرورية لملء واجباته المستقبلية تجاه الموسيقى تتراكم المواد المختلفة والدروس لاستكمال صورة وحيدة للراقص، وليس لفتح أفق لما هو ممكن. إن ضغط الوقت الذى يحرّم عبث الجسد والفكر، يساهم بتوسع على أن يدرك الراقص الشاب إعداده كمجموعة متناسقة، وليس كمساحة تجرّب

(٨) Michel Foucault: "المراقبة والعقاب، نشأة السجن"، باريس، Gallimard، ١٩٧٥، إعادة نشر، Gallimard، مجموعة Tel، ١٩٩٥، صفحة ١٧٧ .

الرقص، من أجل تفعيل هذين الوهمين التوءمين. من جهة، وهم جسد متناسق، متوحّد، يكون قد تم استخراج منه شوائب وجود الآخرين منه - آثار صوتية، كلمات، حركة "مسرحية" يكونون قد تم تنظيفهم بعناية من أجل أن يبقى الجسد نظيفًا، واضحًا، من جهة أخرى، وهم "الرقص"، هذه المجموعة المتناسقة والعالمية في آن واحد والتى يكون الجسد أداة له.

## عبر التخصصية كمضاد للتخصص

يُمكن بوضوح رؤية الفجوة التى تفصل هذه الفكرة المؤسسية وواقع الممارسات التصميمية والمسرحية. إن محاولة التفكير فى الممارسات المسرحية المعارضة تفرض إعادة التفكير في فصائل التخصصات كما تراها المؤسسة، وعلى الأخص مؤسسة مدرسة الرقص "حيث يكون من أجلكم تداخل الأنظمة؟" هذا هو السؤال الرئيسى الذى طُرح فى هذه المقابلات. تسبب هذا السؤال فى ظهور سؤال آخر: بالنسبة للراقصين البالغين، ليس مهمًا معرفة إذا كان أعدادهم قد سمحت لهم بالبدء فى هذه أو تلك من المسارات متداخلة الأنظمة، أو إذا كانوا قد استفادوا من الأدوات التقنية الكافية، ولكن، إلى أى مدى قد فتح لهم الإعداد طاقة تسمح بمواجهة عبر الأنظمة (transdiscipliarité). "Trans" هنا تعنى أن مجالات الرقص والمسرح والموسيقى، إلخ، لا تظهر لهم بالضرورة وكأنها مقطّعة ومعزولة، وإن المؤدين يمكنهم أن يتطوروا داخلها كما بداخل مساحة مشتركة، هى مساحة المسرح، حيث تكون بعض المناطق بالنسبة لكل واحد أكثر ألفة من غيرها. فى حكاياتهم، إن اللحظات التأسيسية هى التى تُدخل التنافر بداخل التخصص. وهذه الأوقات ليست مهمة فقط لأنها قد سهّلت، فى بقية المشوار المهنى،

الدخول إلى الممارسات عبر الأنظمة، بل أكثر من ذلك بكثير، معنى تظهر كما لو كانت قد حددت نجاح مشروع أن تصبح راقصًا، أعلى من أى سؤال جمالى.

إذًا ليس المطلوب استخلاص نتائج أو وضع تعريفات، ولكن إعداة التفكير فى مسألة التخصصات كديناميكيات وليست كأبنية مستقرة ومغلقة، محاولة تحديد – في أماكن مختلفة للممارسات التربوية، والفنية و المعنوية – المساحات غير المستقرة أو الفجوة، الفراغات، حيث يذوب كل تخصص ويقوى فى آن واحد، مثل الصورة الوهمية للهوية / الغيرية التى تحلّق فوق هذا النص. من أجل معرفة ما يهرب بوضوح، فى خبرة الراقص، من تأسيس التخصصات الفنية، يجب الرجوع إلى فكرة الجسدية كما يقترحها Michel Bernard : فى الوقت نفسه إدراك مستمر وتنافر، حيث يكون السمع والبصر والتحرك متخالطين ويعيدون تكوينهم بلا انقطاع من أجل إعادة تأليف تجربة الموضوع، حتى وإن كان راقصًا. كل جسدية هى بطبيعتها عبر تخصصية، أو أكثر من ذلك أيضًا تجهل التخصصات. إذن يجب أن يتم المرور من "جسدية كمضاد للجسد" كما يقول Michel Bernard[٩]، إلى عبر التخصصية كمضاد للتخصص.

تؤكد المقابلات التى قمنا بها أيضًا على أهمية وضرورة إعادة خلق الروابط المقطوعة بين الممارسة الفنية والفكر التربوى فى الرقص. لا يمكن اختصار هذه الروابط بأن عددًا من الفنانين يتم دعوتهم دائمًا للتدريس فى مؤسسات الإعداد، ولكنها يجب أن تمتد إلى العلاقات بين المؤسسة – المدرسة والوسط المهنى، خصوصًا بتفكير عن السياسات العامة للإعداد. إن الأفكار

المطروحة هنا تُظهر الفجوة الموجودة بين مفاهيم واضحة ظاهريًا والطريقة التى تتم بها، وخصوصًا التى لا تتم بها فى الممارسة الفنية. هى تُظهر أيضًا إلى أى درجة هذه الفصائل الخاصة بالتخصصات الفنية "تمنع التفكير"، كيف يمكنها أن تمنع الرقص، وأخيرًا كيف ينتج الفنانون اعتبارًا من خبرتهم للمعارف الفعّالة التى تهرب من الفصائل المؤسسية. هذا النص لا يريد إلا أن يكون عرضًا وشرحًا للعمل الذى يتم فى الأستوديوهات عن طريق الراقصين، الذين لابد أن تكون كلمتهم أساسية فى هذه الميادين، ولو أنهم عمومًا هم آخر من يستشار.

## من الإعداد إلى المهنة: سببية غير خطيّة

كل عرض عاجز عن الكشف عن العلاقات الداخلية بين جهاز (للاعداد، للإبداع، للعلاقة....) وحكاية موضوع. هذه المقابلات تُظهر انفراد كل مسيرة: كيف يمكن للمدرسة نفسها أن تحدث، على شخصين، تأثيرات مضادة: كيف يمكن للمحاضرة نفسها أن تغيّر القيمة في مضمون متغيّر. كل رواية يكون لها تأويلات عكسية التى تظهر أن العرض لا يستطيع أن يحدد حجم تجربة، وأنه لا توجد سببية خطيّة بين المشروع التربوى لإعداد وموروث الراقصين فى حياتهم المهنية بعد ذلك.

"لقد تم إعدادى على الكم وعلى الكيف، إذنًا استطعت أن أختار كيف وأين يتم اعدادى ولكننى آسفة على عدم متابعتى لمحاضرات موسيقى. عندما بدأت فى الرقص، كنت جاهلة تمامًا موسيقيًا. ولا أعرف الموسيقى وعندما ذهبت إلى Odile Duboc، من أجل تنفيذ Trois Boléros(١٠)، كان عليها مع

(١٠) مسرحية مكونة من واحد وعشرين راقصًا، عام ١٩٩٦ . وهى من ثلاثة أجزاء، بثلاثة تفسيرا موسيقية مختلفة من Rouel.

راقصيها أن تجعلنى أعمل الكثير. وهذا ما ساعدنى على تخطى المشكلة.

يكتسب أغلب الراقصين مهارة العدّ الموسيقى من خلال محاضرات الرقص وليس من خلال محاضرات الموسيقى: هذا يخص قاعدة العلاقة بين الرقص والموسيقى الأكثر اتفاقًا. المشكلة هي إذن، بالنسبة لهذه الراقصة، أن نعرف كيف أنها لم تستطع اكتساب هذه المعرفة الأساسية وفقًا للطرق التى تفعّل عادة بالنسبة للراقصين. هل هى تصف هنا فعلاً "نقص موسيقى"، أو الطريقة الخاصة التى عبرت بها الرقص - وهو ما شرحته "كرقص" أثناء الاعداد؟ هذه المسألة هى فى قلب التناقضات المفهومية للزمن: إيقاع، درجة سرعة، وزن، سرعة، تركيب جمل، نبرات، إلخ، كلها خصائص لتصميم الرقص والموسيقى. على كل راقص إذن، فى نهاية إعداده، أن يتقن مهارات فى مجال الزمن، حتى ولو كان لم يتلقى محاضرات فى الموسيقى إذا أسمينا عمومًا هذا المجال "موسيقية الحركة"، فهذا يدل على ذا التناقص: صفة جوهرية خاصة بالرقص يقال إنها كما لو كانت ملك للموسيقى، وذلك لأسباب تاريخية قلّما يباح بها الطلبة الراقصين. تستطيع راقصة ناضجة اليوم أن تشعر بنقص فى التكوين الموسيقى، بينما تكون هذه المشكلة قد تمّ حلّها، فى المثال السابق، خلال إبداع مصممة الرقص Odile Duboc، والتى يتميّز علمها بأنه "موسيقى جدًا".

إن العلاقة مع المسرح، وبتجديد أكثر محاضرة المسرح، ليست متناقضة بصورة أقل كثيرًا من الشهادات تتحدث عن هذه المحاضرة الرهيبة عن المسرح، وتميل هذه الشهادات إلى أن يكون بموجب ذلك الراقص شخصيًا

"قد اختار الصمت" ويمكن تعريف وجوده فى غياب الكلمة والصوت. ومع ذلك، يتضح أن عددًا من هذه المحاضرات المكروهة عن المسرح كانت تميل إلى الارتجال، الذى يغيب عن بقية برامج المدارس المعنية. هل هو إذن "المسرح الذى يخيف راقصى المستقبل، أو الارتجال الذى يتعارض مع النماذج التربوية لمدرستهم؟ ماذا نقول أيضًا عن أن هذا المسرح، الذى يخيف فى داخل المدرسة، يكون بالنسبة لآخرين المحاضرة التى سنتبعها فى الخارج والذى يسمح بتحمل النموذج التخصصى لمدرسة الرقص؟

وأخيرًا يظهر أمام عينى، من خلال هذه العروض، ضوء خاصًا جدًا ومنحاز لغير التخصصى كطاقة للتغيير أو الانتهاك، من هنا، يتحدد الإعداد بدوره عبر التخصصية كخريطة ليس للأنواع الجمالية، ولكن "لمساحات الحركة"[١١] متاحة للشخص الراقص، حدود فاسدة تحدّد أراضية.

## تخصصات تخصصى

فى الرقص كثيرًا ما يختلط مفهوم التخصص كنوع جمالى مع مفهوم الجدية (أن تكون ملتزمًا)، ومفهوم جهاز السلطة على الأجساد (تخصصى) إن "الذى سيصبح راقصًا) هو بالنسبة لكل شخص عملية تضبيط رغبة وخيال، لسلسلة من الميكانيكيات للإعداد، فى آخرها، كما نظن، إذًا ما تم التغيير، سنكون قد اكتسبنا هذه الهوية للراقص[١٢].

(١١) استخدم هنا مفهوم تناوله Hubert Godard: "عندما أقول "حركة"، لا أفكر فقط فى الحركة، ولكن لكل مداه الرمزى . Le geste menquont، فى Etats de corps، فى المجلة الدولية لعلم النفس، رقم٥ ، باريس ، ١٩٩٤ .

(١٢) الرجوع إلى التحليل المفصل لهذه الأسئلة فى هبة الحركة Protée, Donse et alterite Le don du geste

فى البداية، التخصص "يصنع" الأفراد: هو التقنية المحدودة لسلطة تتعامل مع الأفراد كأشياء أو كأدوات لتمرينه فى آن واحد".[١٣] بعبارات أخرى، إن التخصص هو الذى يصنع الراقص، إلى درجة الوصول إلى شىء زائد: الراقص هو الراقص، لكى يكون راقصًا، يجب أن يكون راقصًا"[١٤] من أجل استكمال هذا المشروع، الكل يعلم، يخضع الراقص المستقبلى لنظام قاس، محدد بدقة بتمرينات إعدادات تجعل تدريجيًا جسدة خاضعًا لأمور الأستاذ أو مصمم الرقص...، يغيّر من خريطته وصورته ليقترب قليلاً أو كثيرًا من الراقص الذى لا يمكن الوول إليه كلية. التدريب، وقد أصبح عنصرًا فى تكنولوجيا سياسية للجسد والزمن، لا يرتفع نحو شىء آخر، ولكنه يميل إلى أخضاع لم ينتهى أبدًا"[١٥] فى كثير من الأحيان، تروى حكايات الراقصين هذا عدم الاكتمال التام للهوية: ولا دبلوم نهاية الدراسات، ولا نجاحات العمل، ولا مجرد العمل كراقص محترف، يمكنهم تعويض هذا النقص فى التواجد من قبل الأستاذ"[١٦]. بالنسبة لبعضهم وهكذا، هذه الشرعية أو التأكيد الخاص بالهوية لا يكون إلا نادرًا ملك الطالب أو الراقص سلطة الأستاذ (ليس كفرد سلطوى، ولكن كحلقة فى "الآلة التخصصية"، هنا حقلة فى مؤسسة الرقص)

---

(١٣) Surveiller et punir, naissance de la Prison: M. Foucault، تم ذكره، صفحة ٢٠ .

(١٤) تستخدم Salrine Prokhoris مثال تحصيل حاصل لاثبات الطبيعة المفتعلة لمفهوم الهوية، وعلى الأخص، هوية "الرجل" و "المرأة". الرجوع إلى Le sexe prcsroit، Le، باريس، Aubrier، ٢٠٠٠ .

(١٥) M. Foucault، سبق ذكره، صفحة ١٩٠ .

(١٦) نفس المرجع صفحة ١٨٩ .

تعمل على الشخص الراقص خارج إطار المدرسة أو الاعداد: ليس كاستغلال للطلبة، ولكن لأن سلطته على الجسد "الراقص - المطيع" هو مكوّن لهوية الراقص[١٧] تمامًا كما يكون مكوّن للنظام التخصصى. إن مفهوم التخصصى يمكن أن يفهم ليس بدءًا لما يسعى لانتاجه (بالنظر إلى تلك طبيعة المهارات الحركية التى تشرّع هوية الراقص) ولكن بدءًا مما يلفظة. على مستوى الرقص، إن بناء حركة "متخصصة" (ماهرة) يكون على حساب ضعف حركات أخرى: عدد راقصين ذوى مستوى عالى يتعرضون لصعوبات كبيرة لتنفيذ حركة تبدو ظاهريًا بسيطة مثل العدو، إن صفات الارتفاع كثيرًا ما تبنى على حساب الوزن، وعلى العكس، إلخ.

هذا ما سنسميه، مع Hubert Godard، "طاقة الحركة"، بناء مركّب للطاقة غير المألوفة للشخص المنسوج مع التنفيذات المرتبطة بالتعلّم.

ولكن هذه طاقة حركة لا تفهم ببساطة بتعبيرات تقنية: هو يتضمن مُجمل "عالم الحركة"، كما يفهمها Gedard. "الذى سيصبح راقصًا" يتكون من الاكتساب التخصصى للمهارات الحركية، وكذلك من تشكيل مجموعة محركات، أو على الأقل نقائض (مثل الدخول الخطاب). إن "عالم الممكنات" أوطاقة حركة الراقص لديه كنتيجة طبيعية لمن المستحيلات أو الحركات الممنوعة.

---

(١٧) تبدو هذه الشرعية، ضمن الشهادات المسجلة، الخاصة بالهوية المشوهة لدى الراقصين الذين تعلموا فى مدارس مؤسسية. على العكس، الذين بدأوا متأخرين، وعلى طرق تعليم ذاتى؛ لم يقابلوا نفس الصعوبة. "عندما لا تلتحق. بمدرسة، يمكن أن تكون "راقصًا" فى اليوم الذى تحدده"، هكذا قال أحدهم.

وهكذا تظهر مجموعة متناسقة، تكون المدرسة هى آلة الإنتاج للأشياء (الراقصون) والمعتاد، وحيث يمكن أن نرى التخصص كعالم فاسد أو مغلق. ومع ذلك هؤلاء "الذين سيصبحون راقصين" لا يتم إعدادهم على مجرد صلة هيمنة. مهما كان النظام الذى تم إعدادهم من خلاله (إلى حدّ ما تخصصى)، إن من "سيصبحون راقصين" استطاعوا أن يكوّنوا مع أنفسهم حتى لا يهدم هذا النظام رغبتهم، وإن هذه الرغبة لا تقبض على تشغيل هذا النظام. بعبارات أخرى، نجحوا فى اختراع وحماية تفكك جسدهم، برغم هيمنة النموذج المؤسسى للجسد. تعريفًا، إن مثالية الراقص غير موجودة، إذن، فإن كونك، هذا يعنى محاولة الوصول إلى هذه المثالية لجسد، لا يكفّ الجسد الموجود أن يتعداه، ويعاكسه ويفشله(١٨)، وفى الوقت نفسه، تعريف نفسه والتأكيد على ذاته عن طريق هذه التعديات. "أن تكون راقصًا"، يعنى التشكيل بين هوية مثالية (ودائمًا غير مألوفة) وذاتية تعاكس أو تهرب من هذه المثالية.

فى هذا الاتفاق بين القاعدة والاستثناء، بين الشخص والمؤسسة، إن الاختيارات الفردية للطلبة هى التى تصنع الفرق، ولكنهم لايزدهرون إلا إذا قابلوا انتباه الآخر. كل هذه الروايات التى جمعناها تشهد على أهمية المقابلة، بداخل أو خارج المدرسة. إنه لغريب نظام الرقص الذى يحاول جاهدًا فى تطويع الجسد والقضاء على تفرّد، وفى الوقت نفسه لا يعترف بوضوع الراقص والفنان إلا بالنسبة للذين يعرفون كيف يهربون من قواعده.

---

(١٨) Le don du geste : I. Launey، فى Proteé, donse et alterité، سبق ذكره .

ولهذا فإن صورة الكون المزدوج للمكنات والممنوعات مجرد وهم، تمامًا مثل الهوية والغيرية[١٩]: "هوية" الراقص تعمل عن طريق حدود، حيث ترتبك وتختلط مع "ماليس رقصًا" أو يتعدى الراقص حماية لجسد يقاوم المثالية، خروج إلى الأماكن الخارجية للرقص والتى تسمح فى النهاية بالبقاء فيها.

- إن وجود تخصص. رقص وفساده تجاه تخصصات أخرى هو تركيب بحت، تجهله خبرة الراقصين. لأن هناك الآخر فى داخل كل شخص، يكون التبادل ممكنًا: لأنه يوجد اللارقص، يكون ممكنا وجود الرقص.

## حدود التخصص.

إذا كانت الفصائل "التخصصية" تبدو متداخلة وقابلة للنقاش، فهذا لأنها مرتبطة بفصائل أخرى غير مستقرة فعلاً، خصوصًا منذ نهاية التسعينيات : فصائل الكاتب (مؤدى)، والعمل الأدبى (عملية، أو جودة، إلخ) من بين الأشخاص الذين تمت مقابلتهم، قليلون منهم التدريس، مجموعات ارتجال إلخ. حول مفهوم المؤدى توجد مجموعة من الأفكار الموروثة: الجسد هو أداة المؤدى، المؤدى هو محرّك لفكر مصمم الرقص أو العمل الأدبى، الأداة الطيعة فى خدمة مشروع جمالى: يوجد العمل الأدبى كواقع مستقل وواقعى، المؤلف مصمم الرقص هو أصل العمل الأدبى، المشاهد هو متلقى والسياسية والاقتصادية. بالتوازى، إن وضع لما اتفق على تسميته راقص أو مؤدى، قد تم تلغيمه بعمق، ويعود الارتجال والجودة والمجاميع بقوة. على مسارح الرقص،

(١٩) الرجوع خصوصًا فى هذا الموضوع إلى مقال Michel Bernurd ، فى مجلة Protee : الرقص والاخر " كذلك Prorhois فى كتابة Le Sexe Juescret (سبق ذكره)

يتضاعف وجود غير الراقصين (فنانون تشكيليون، ممثلون، أكروبات، نقاد رقص.....)، و قيم المهارة والتقنية يتم اتهامها، وفق استراتيجيات متنوعة، بسبب مفترضاتهم السياسية والجمالية كتمية تقنيات متبادلة وغير مؤسسية، رفض التقنية.... بينما تضيع الحدود الفصائلية الأساسية لما قد اتفق على تسميته "العرض الحى"، ماذا يحدد الحدود، فى ممارسة الراقص، ويؤسس قناعته بأنه يندرج تحت فصيلة "راقص"؟

## عبر الأنواع : الرقص كتخصص متعدد

على سؤال : "ما هى خبراتكم متداخلة الأنظمة؟": تانجو، رقص هندى، جاز، فلامنكو، إلخ تتأرجح مدارس الرقص، وفق الأزمنة والاتجاهات، بين قطبين. القطب "الصفائى" يهب نفسه لتخصص واحد أو لتخصص أساسى بعد فالتخصص الدقيق جدًا للراقص. هذا هو حال مدارس الرقص "الحديثة" المرتبطة بالشخص الذى أنشأها وجمالياته (وهى منتشرة خصوصًا في الولايات المتحدة: مدارس Merce Cunningham, José Limon, Mertha Graham، إلخ)، وكذلك فى فرنسا، تنتشر مدارس مؤسسية حيث يسود تدريس الرقص الكلاسيكى، والذى يقال إنه عالمى، حتى بالنسبة لإعداد الراقصين المعاصرين. القطب الثانى، من أجل تحضير الطلبة "لرقص كل شىء" ويعتمد ذلك على استراتيجية معاكسة: يتم احتكاكهم بكل الرقصات أو على كل حال بالتقنيات الأساسية (كلاسيكى، معاصر، جاز)، حتى يستطيعون فيما بعد تلبية كل الطلبات. من الغريب، يبدو أن هذا الاتجاه المتعدد فى فرنسا يكون خصوصًا الحصّة فى مدارس يقال إنها مدارس جاز، حيث يبدو أنها لا تخشى عدم صفاء الرقص.

تختلف المساحة المحددة للرقص (ما هو خاص بها وما هو غريب عنها) بين مدرسة "احتفائية" ومدرسة "تعددية". إن مسألة الهوّية الخاصة بالمراقص تتبع إذن مبدأ التحديد الذى توفره المدرسة - المغلقة أكثر من مضمون التأهيل الخاص به، حيث إن المدرسة تخلق حدودًا واضحة بين الرقص واللارقص. وهكذا فإن إحدى خريجات مدرسة Mudra[٢٠] قد تلقت فى السنة الأولى تأهيلا متعدد الأنظمة إلى حدّ كبير، حيث امتزجت محاضرات المسرح، والإيقاع، وأشكال الرقص المختلفة بمحاضرات خاصة بالتقنية الصرفة. بالنسبة لـ Micha Van Hoecke، المسئول عن الدراسات فى هذه الفترة، فإن إعداد راقص لا يعتمد أولاً على اكتساب مهارة متخصص، ولكن على طريقة ما لمواجهة التواجد على المسرح، الذى يخص جسدية الشخص وليس المستوى العادى فنيًا.

فى داخل المدارس، يختلط إلى حد كبير مجال التقنية بمجال التخصص: أن تكون راقصًا، هذا يعنى أن تمتلك قدرة حركية متخصصة، أن تكتسب هذه المهارة، هذا يعنى الإعداد بالتقنية. وهكذا يمكن التحدث عن خلط بين التمكّن التقنى وهوية الراقص. إن هذه وجهة النظر، كلما أصبحت طرق الإعداد متخصصة، كلما اتجهت إلي حجب الطبيعة المحددة للتقنيات عبارة "الراقص الجيد يجب عليه أن يرقص كل شىء". وهكذا تفعل "الصفائية"، حيث من المفروض التمكّن من تقنيات متعددة لكى يكون مطلوبًا بعد ذلك. بالنسبة للآخرين، المطلوب هو التمكّن من "التقنية" التى من المفروض أن تكون

---

(٢٠) Mudra: مدرسة أسسها ويديرها Maurice Béjart فى مدينة بروكسل (١٩٧٠ - ١٩٨٧).

متضمنة كل شىء. فى كلتا الحالتين، أن تكون راقصًا يعنى امتلاك تمكّن تقنى يهدف إلى القدرة على رقص "كل شىء". قد يدهش الطابع الاسهامى لهذا المشروع. ولكنه يسمح بفهم أفضل إلى أى مدى تغير التقنية أو أسلوب الرقص يمكن أن ينُظر إليه كتغيير التخصص : عندما اختلطت بصورة خفية السنين "الذات؛ بأن تصبح راقصًا (كلاسيكيًا، أو معاصرًا، أو جاز، إلخ)، وإن المدرسة اتبعت تقنية خاصة "كل الرقص"، التقابل مع أنواع حركة مختلفة للغاية مثل الرقص الشرقى، الإفريقى، إلخ...، يمكن أن يشبه مرور مرآة. وبالنسبة للبعض، إن القيام برقصتة المختلفة يمكن أن يبدو أكثر صعوبة (لأن ذلك يمّس مباشرة هويتهم) من المغامرة فى ميادين المسرح أو الموسيقى.

ومع ذلك، فإن التقنية، التى تغطى الجزء الأكبر من تحديات "أن تصبح راقصًا" فى المدارس، تصبح ثانوية فى عيون المؤدين المهنيين:

"المسألة ليست تمكّن تقنى، بل مسألة مشروع: كيف يتم العمل مع مصمم الرقص، كيف يقودنا إلى أرض غير عادية. كل شىء ممكن، مع أو بدون تقنية، إذا كان العمل قد تم بعمق مع مصمم الرقص. لقد استطعت تكوين شخصية، بواسطة نص، وقليل من الغناء. لقد فعلت لأن ذلك استهوانى، كانت فرصة أن أقوم بعمل شىء أشعر أنه سهلاً بالنسبة لى. ثم قابلت حدودًا: كنت أجد صعوبة فى الانتظام، كان يمكننى السقوط فى المبالغة. ولكن لا أعتقد أن المشكلة كانت بسبب نقص الإعداد المسرحى: ولكن خصوصًا بسبب عدم وجود إدارة من جانب مصمم الرقص. المسألة لا تخص التقنية، بل مسألة عمل فنى".

هناك خط آخر تناقضى يخص التقسيم التخصصى فى الرقص، وهو الميادين الجمالية. خلال الستينيات والسبعينيات، كان أغلب الراقصين الكلاسيكيين، والمعاصرين والجاز الذين لا يعملون فى الفرق الدائمة، يقبلون عقودًا فى مجال العرض المعروف بالتجارى : كباريهات، تليفزيون، إلخ... إن تنمية المساعدات العامة للإبداع قد حدّت من مصادر هذه الدخول، وقليلون اليوم من يقومون بذلك.

"تقول إحدى الراقصات: إن الراقصين المعاصرين لا يفهمون أنه يمكننى الانتقال من عمل إبداعى إلى عمل فى أحد التليفزيونات. بالنسبة لى ، إنهما شىء واحد، وأتعلم عندما أرقص أمام كاميرا تمامًا كما أتعلم فى استوديو للإبداع". هنا، لا تكفى التقنية لتعريف التوافق : بطريقة هادئة، إن الفرق الجمالى (الذى يضاف إليه بين ما يمكن للتقنية، على عكس ذلك، أن تقوم بدور الرباط. ومع ذلك، الطبيعة التخصصية لاعدادهم كثيرًا ما تتضمن "علامة" عميقة فى الأسلوب، تؤسس "هويتهم" أيضًا. يتضمن المرور من إبداع معاصر إلى عرض تجارى التعرّف على الرموز التى تحكم وضع الراقص، من جهة ومن أخرى، واستطاعة الانزلاق فى نموذج جسدى وحركى، ثم فى آخر : وبعبارة أخرى، يجب ألا يتم الخلط بين الذات وعلامات النوع.

وعلى عكس ذلك، يقوم بعض الراقصين بشق الطريق مع رقصات أخريات، أقل نبلاً (أو هكذا كانت تعتبر فى وقت ما)، لأنها تسمح بالوصول إلى جسد آخر، إحساس آخر، إن مسألة النوع مرتبطة جدًا مع مسألة لذة الحواس. تغيير النوع، يعنى تغيير الجسد، ولكن يعنى أيضًا الوصول إلى أساليب المتعة الغائبة من بعض أساليب الحركة أو الأساليب الجمالية.

## تخصصات داخلية : أجساد أخرى

بالنسبة للراقص، يبدأ تداخل الأنظمة هنا فى تقنيات الجسد التى تنحت بعمق سلوكًا مُحركًا وإحساسًا بالذات، وتحدد ظاهريًا الحدود بين داخل وخارج الرقص. يوجد مجال آخر لتداخل الأنظمة من وجهة نظر الراقصين وهو مجال تقنيات الحركة مثل اليوجا، الفنون الحربية، Alexander، Feldenkrais، Le Body Mind Centering، إلخ(٢١). منذ التسعينيات، نتابع اهتمامًا مكثفًا "لممارسات الجسد" متناوبة، مماثلاً لما حدث للحركة بدءًا من مبادىء أخرى غير الرقص، تفكير للجسد يهرب من ثنائية جسد - فكر، يكوّن مجمل هذه التقنيات مجموعة موارد يتم اكتشافها أحيانًا بمناسبة جرح يُجبر الراقص لمراجعة عاداته الخاصة بالحركة (أغلب هذه التقنيات لها أهداف فلسفية وتربوية ونفسية). تقترح ضمنيًا كلّ من هذه الممارسات بناء خصية جسدية ما، مع التأكيد على بعض مظاهر الحركة (الوزن، الارتكازات، التنفسّ، التربيطات، دقة المصفوفة، إلخ). على حساب الآخرين: عندما يتم اختيار مزاولة اليوجا أو Láikido، Feldenkrais أو Alexander، فهذا لا يعنى البحث عن نفس الحركة أو خصية الجسد نفسها. ولكنها لكها تُعتبر بدائل لمبادىء التقنية الراقصة. إذا كان اليوم يجعل تأثير أسلوب منها موردًا

---

(٢١) ازدهر فى القرن العشرين العديد من التقنيات، والتى تجميعها اليوم تحت مسمات عامة لتحليلات الحركة التى تجتهد فى إعادة التفكير فى إنتاج الحركة انطلاقًا من نماذج مستوحاة من ممارسات جسدية غربية جدًا، ومعارف علمية جديدة، أوفلسفات متناوية. أهداف هذه التقنيات تمزج فى الغالب تربية وعلم نفس وتحسين الأداء. تتمتع هذه التقنيات بنجاح متوافق لدى الراقصين وفقًا للأزمنة المختلفة.Moshe.
Alexander Bainlridge Cohen.وأ Fehdenkrais , Body Mind Centering
Bonie

واسع الانتشـار، فهى قد ظلت طويـلاً مثل تقنيات تكميلية تسمح إما بقرار مشكلة عضوية (حادث، مشكلة عضلية دائمة...)، وإما تحسين بعض مظاهر التقنيـة الراقصة. إذن لماذا يتم اعتبارهم متداخلى الأنظمة، أو بالأحرى خارج التخصص بالنسبة لغالبية الراقصين؟

ربما يكون ذلك أولاً لأسـبـاب مؤسسية (على الأقل فى فرنسا) تجعل من هذه التـقنيـات صـورة غيـرية. بسـبب طول فـتـرة اسـتـبعـادها من الإعداد الأسـاسى، اكتـشـفـها مـؤخـرًا أغلب الراقـصين، فى أحيـان كـثيـرة، كـان هذا الاكتشـاف بمثابة انقـلاب حقيـقى: فإنه يكشف مُجمل أساليب تعلّم الرقص، وتقـارن بينهم، وتـظهـر "الحـركات النـاقـصـة[٢٢]" التى تصـاحب، بل وتتكيف مع مهـارة الراقـص . من جهـة يُمكن للمسـتـحـيلات أو مـشكلات الحـركـة غيـر المعـروفـة أن تظهـر وتُبـطل ثقـة مـهـارة الراقص. من جـهـة أخـرى، تقـدم هذه التـقنيـات حلولاً لمشكلات لم يسـتطع الإعـداد فى الرقص حلّها، انطلاقًـا من مباديء عمل متـاقضـة تمامًا مع مبادىء الرقص ويكشفهـا عن وجود حـركات أخـرى ممكنة و خصـائص جسـدية أخرى، فإن هذه التـقنيات تـوضح الطبيـعة المؤسـسية والسيـاسية لمجمل القواعد، القـوانين والمعتقدات بالنسبـة للجسد، فهى تشكّل "التـخصـص"، والتى تنقلهـا المدرسـة للراقص كمعـتقدات عـالمية : وهى بذلك تهـزّ كل تأسيس للجـسد. عندمـا أصبـح هذا التـأسيس سـبـبًـا فى جرح، يكون مدخل هذه التقنيات فى الغالب فرصة لقياس ما تم حدوثه كعنف لا مـبـرر له فى أسـاليب التعلّم السـابقـة. خصـوصًـا وأن غـالبـها يرتكز على مـبادىء تربوية مـتـاقضـة تمامًـا مع مـبـادىء التعليم التقليدية غياب النموذج،

(٢٢) المجلة الدولية لعلم النفس: أحوال الجسد "الحركة الناقصة، ذكر من قبل.

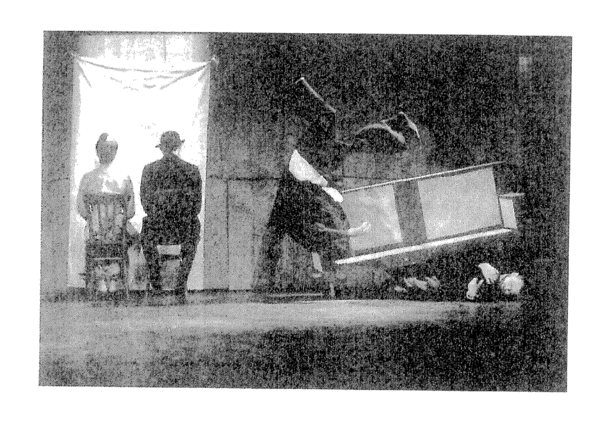
عمل اعتبارًا من الإدراك والإحساس أكثر من الشكل المطلوب القيام به، انتقال العلاقة أستاذ – طالب، غياب الحكم، تقييم الحركة بدءًا من بساطتها أكثر من مهارته، توضيح مبادىء تشريحية، بيوميكانيكية، التى يتم ارتكاز استقلالية الطالب عليها، إلخ. ويمكن فهم السبب فى استبعادها فى أغلب الأحيان من المدارس، أو عندما يتم تدريسها، لماذا يتم ذلك بطريقة هامشية ودون أى ارتباط بالتخصصات الرئيسية. إن وضعها كتخصص خارق هو أولاً وضع غير تخصصى: فهى تتناقض كلية مع الممارسات الراقصة، سواء على المستوى التربوى والسياسى أو على المستوى التقنى. ربما، يكون من الممكن إدراكها منتسبة إلى نفس الجسد ونفس تخصص الرقص فى مواجهة مضمون تربوى مختلف؟



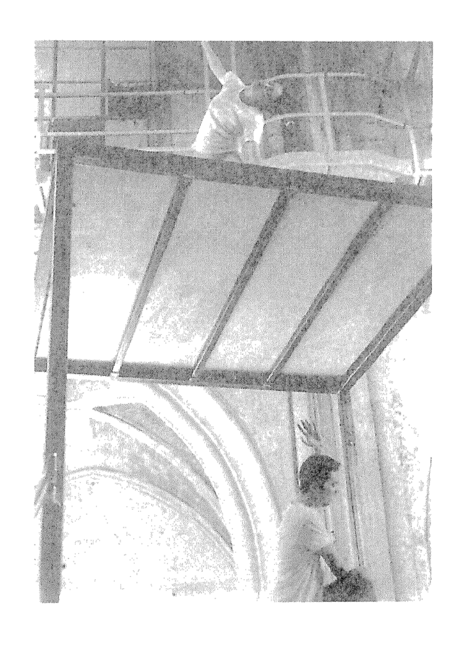
٤٠ - Hommages - برنامج مكون من أربعة سولو. كل واحد يشير إلى شخصية . هنا
Mark Tompkims فى Under my skin (١٩٩٦) وهو مهدى إلى yaswphne Baker
Josephin يقدم Mark Tompkims بأداء الممثل. والرقص. والغناء بحثا عن تغيير فى الأحوال حيث
تكون مسألة التخصص لا جدوى فيها.
(تصوير/ Abrahamsen Per Morten :y DA. Oss)



٤١ - Anna Teresa de Keersmaker Erts (١٩٩٣) . على المسارح الراقصة الحالية، المزج المتزايد بين الرقص الحى مع صورة فيديو، سينما، طرق اتصال جديدة... يع الجمهور أمام أجساد حقيقية وأجساد فرضية . ولكن هذه التكنولوجيات، التى يقال أنها حديثة، تدخل تغييرات (استخدام متكرر للصورة القريبة المكبرة الانبهار بتفاصيل وأجزاء جسد...) التى تتطلب من الراقصين أساليب تواجد فى تنوع مستمر .. (تصوير Birgit)



٤٢ - Comedia Tempo لـ yosef Nadj (١٩٩٠) المصمم من أصل مجرى وكثير التأثير بالتقاليد المسرحية فى أوروبا الوسطى، وهو يمزج فى عروضة مؤديين ذى إعداد متنوع، أو بالأحرى دون أى إعداد فنى. ألعاب بالأشياء، كوميديا موقف. تحويلات مستمرة للأشياء والأجساد. ويتميز عمله بالمهارة الحركية تنتمى لتقنيات السيرك والرقص معاً. ولكن أيضاً للمسرح الصامت.
(تصوير Birgit)



لـ Boris Charmatg (١٩٩٦).

هنا Julia Cima , Vincent Druguet في هذا المشهد لثلاثة على درجات هيكل معدني .

إذا كان هذا التصميم لا ينتمي في ظاهرة إلى تعدد الانظمة .فإن الوضع للعلاقة بالمكان ينتمي إلى الفنون التشكيلية . وخاصة لتقليد حسن الاداء.

(تصوير EDNA Cothy Peylan)

## مسارح، موسيقى، تجريديات، تصميمات

إن الجزء التقنى، السائد فى المدرسة، لم يعد يكفى لتعريف التخصص بالنسبة للمؤدين البائعين. بالنسبة لهؤلاء، التخصص يكف عن كونه شيئًا معتادًا متعارفًا عليه من الخارج، ويصبح فقط بالمجال الذي يستطيع كل شخص أن يؤديه، حينئذ تصبح حدوده هى حدود الرغبة أكثر من التقنية. وهكذا يسجل عدد من المؤديين "تخصصهم" وفقًا للمحيط المتحرك لاختياراتهم الجمالية وثقافتهم الفنية. وهنا يظهر أيضًا مجال المحيط الجمالى العام وثقافة تصميم الرقصات (هنا فرنسية فى الثمانينيات والتسعينيات) التى قامت هى أيضًا بتحديد هوية الرقص.

"فى عمل إبداعى كنت الراقصة الوحيدة بين ممثلين، وأفهموننى أن طريقة الردّ على بعض الارتجالات غير مقبولة، كان المخرج يرى أن إجاباتى لا تؤدى إلى معنى تركى هذا المشروع، لأننى فهمت أنه لا يجب أن أكون راقصة. كانت ثقافتى مختلفة عن الآخرين وكذلك مرجعياتى".

يعتبر أغلب الراقصين أن الحديث والغناء وإصدار الأصوات على المسرح، يمكن أن يكون ضمن عملهم وهويتهم كراقصين، بينما تكون قلة منهم قد كان لهم أي صلة بالمسرح أو بالصوت فى إطار إعدادهم. ومع ذلك، هم يميزون تمامًا بين التحدث وكونه ممثلاً: "أريد أن أتكلم، ولكننى أبقى راقصة، لدىّ رغبة فى العمل مع مخرجين، ولكن لا أرغب أن أصبح ممثلة". وهكذا يمكن للتقنية، التى يبدو أنها تعرّف هوية الراقص، أن تفقد أيضًا كل قيمة عندما يكون عمل المؤدى فى مناطق حدودية للتخصص، بين الرقص والمسرح، أو

الرقص والموسيقى... ما هو الفرق بين راقص يتكلم أو يغنى وممثل أو مغنى؟ من الممكن إذن أن يكون هناك صوت خاص لا يعكر هوية الراقص؟ يتضح اتجاهان: الأول يعمل على النص كخامة تصميم رقص. هذا هو الوضع بالنسبة لـ Anne Teresa De Keersmeker أو Georges Appaix باليد (فى بعض المسرحيات) معالجات إيقاعية، موسيقية، ترابطات مع أفعال جسدية شاقة (الجرى فى دوائر حتى الإجهاد التام، مثلاً) أو تصميمات راقصة بالتحديد، كل ذلك يجعل من الخامة النصية خامة تصميم رقصات بشكل كامل. الاتجاه الآخر يكون من شأنه تفعيل الفرق أوضعف الراقص الأقل مهارة، أو الأقل تكمن فى تقنيته الكلامية أو الغنائية، تمامًا كما يقوم مصممو الرقصات فى إدخال ممثلين بانتظام، يكون تواجدهم الحركى "معيبًا"، كما قال Dominique Bagouet، ولا يحاولون إخفائه.

"إن تصبح ممثلاً، هذا يعنى استثمار النص بصورة نفسية": هذه الإجابة تلخص الكثير من الإجابات الأخرى. إن ثقافة الراقص المعاصر هى قبل أى شىء مجردة، يقوده مجمل إعداده إلى تفكك بين الحركة والمؤثرات، الذى هو على نقيض الإعداد إلى تفكك بين الحركة والمؤثرات، الذى هو على نقيض الاعداد الكلاسيكى للممثل (حتى لو هرب عدد من السلوك الفردى من هذا المعتاد)، و التى يتمناها أحيانًا الممثلين. وعلى عكس ذلك، الربط بين الحركة أو الصوت بشحنة مشاعر مكثفة، يمكن أن يصبح، بالنسبة لعدد من الراقصين، رجوعًا لهويتهم وهنا نذكر الإبهار الذى يتمتع به عمل Pina Bausch فى عالم المسرح. وقلّما نتساءل لماذا (أو كيف) يفضل مصمم الرقص المؤدين الراقصين على الممثلين:

ربما يكون الراقصون هم الوحيدون القادرون على الفصل التام بين انبعاث الصوت والشحنة العاطفية للحركة[٢٣] يمكن ذكر أمثلة أخرى أكثر حداثة حيث يرتكز الفصل الظاهر فى الحدود بين ميدان المسرح والرقص على قدرة الراقص الشخصية: إن عمل Jerome Bel على سبيل المثال، فى مسرحية Nom donne par L'auteur (١٩٩٣)، حيث يظهر نشاط المؤدين وهما يحركان أشياءً، كغياب للأداء، حيادية تواجد، إن اختفاء المهارة الحركية التى تميّز الراقص من حيث المبدأ (بالنسبة للممثل) لا تجعل من وجوده مرادفًا لتواجد الممثل : إن "الحيادية" الشعورية أو الانفعالية، المطلوبة جدًا فى الأشكال المسرحية الجديدة التى تظهر حاليًا، هى قريبة أكثر من الراقصين. على العكس، فإن الحركة اليومية والتى تخلو تامًا من أى أسلوب والتى تتمشى أيضًا مع هذه الأشكال الجديدة، يمكن أن تكون تحدى للراقصين أنفسهم، أو على الأقل بالنسبة للذين لم يقابلوا هذه الجماليات. عندما يصرّح أحدهم أن يرغب في الكلام، والغناء على المسرح، "ولكن لا يريد أن يصبح ممثلاً" تمامًا كالآخر الذى فعل "وأن يعكف أن يكون راقصًا"، إنهم يرجعون فى ذلك إلى اختيارات جمالية أكثر من تحديات تقنية.

إن تداخل الأنظمة على خشبة المسرح، تحدد هكذا حدودًا غير مرئية، تخفيها حدودًا ظاهرية، ليس استخدام النص هو الذى يصنع الممثل، ولا الحركة بالنسبة للراقص، ولا الغناء، بالنسبة للموسيقى، ولكن الطريقة التى تتم بها استخدام هذه المراجعة المختلفة.

(٢٣) الرجـوع فى هذا الموضـوع إلى Le geste et sa perception : Hubert Godard، فى M. Michel و I Ginot : La Danse au II Siele ، باريس، Bordas، ١٩٩٥ ، باريس، Larousse، ١٩٩٨، صفحة ٢٢٦ .

"ما يهمنى، هو أن أرى الاختلاف بينى وبين ممثل، عندما ندخل على خشبة المسرح كيف يتم استغلال المكان بطريقة مختلفة بالمسار نفسه.

## فصل للأجساد، تطهير الأشخاص

تزاول المدرسة المغلقة شكلاً آخرًا للفصل قبل كل شىء بالتوازى، حصل عدد من الراقصين الشبان على إعداد مسرحى، موسيقى أو رياضى. ومع ذلك، لا يؤدى أغلبهم هذه الأنشطة الأخرى كجزء من إعدادهم كراقصين. وهكذا، خلال المناقشات، كثيرًا ما يحدث بالصدفة ذكر المناهج في كونسرفتوار الموسيقى، محاضرات المسرح التى تم اتباعها فى مرحلة الطفولة، التدريبات الرياضية عالية المستوى، إلخ، الدراسات العليا، الجامعية على سبيل المثال، التى تمّ استبعادها تمامًا. الرقص ملغى من المدرسة التى تشرّعه وتعمل على إلغائه. الموسيقى لا يُنظر إليها كجزء من إعداد الراقص إلا إذا "سمحت" مدرسة الرقص، التي تنظم بعض محاضرات عن الموسيقى على سبيل المثال، للطالب أن يُدخل ما تعلّمه مسبقًا لمعارفه كراقص. كثيرًا ما يحدث لهؤلاء الراقصين الذى يقولون أنهم "بدأوا الرقص مؤخرًا" والذين يعتقدون أنهم يعانون من "نقص في التقنية"، إن يصلوا فى الواقع إلى الرقص بعد ممارسة رياضية عالية المستوى (خصوصًا تدريبات لياقة بدنية). إن تقسيم الحركات إلى مجموعتين من "هم تابعون للرقص" والذين لا يتبعونه - يفرض عليهم إخفاء هذا الجزء من تاريخهم: أن يكون راقصًا، هذا لا يعنى فقط التمكن في المهارات المعروفة للراقص، ولكن أيضًا استبعاد ما، فى حدّ ذاته، ينتسب إلى ميدان آخر. ومع ذلك، فإن عددًا من الترتيبات المحرّكة الخاصة بتدريبات اللياقة البدنية هى نفسها تخصّ الرقص، ليس من المؤكد

أنه يتم بصورة أفضل تنمية ديناميكيات الوثب أو الانطلاق فى ستوديو للرقص، عنه فى حلبة ألعاب القوى أو معلب كرة طائرة، ويجب أيضًا أن يتم تحديد والاعتراف بهذه المعارف فى داخل محاضرة الرقص. أين يبدأ الرقص، وأين يتوقف؟ من "هو الراقص"، ومن ليس راقص فى تاريخ جسد، هكذا، لا تُضح هذه المقابلات عن كيفية إبلاغ ومسخ الإعداد الخاص بكل فرد رغمًا عنه، كيف أن مفهوم التخصص الفنى مقبول حيث إنه يخفى جهازًا تخصصيًا، وأن تكونيه يتبع إذن عدم رؤيته.

## عصيان الفكرة

إن الطبيعة الثقافية، والجمالية والسياسية للتخصص ربما يتم استشعارها بصورة أكبر على مظهر محدّد لتقليد الرقص الغربى: الممنوع الذى يثقل على الكفرة. على عكس المسرح والموسيقى، حيث يكون اكتساب ثقافة أو أدوات تحليل جزءًا أساسيًا فى إعداد المؤدى (تاريخ الموسيقى أو المسرح، تحليل الأعمال، نظريات موسيقية أو مسرحية...)، فإن إعداد الراقص يصاحبه أخفاء مجال الفكرة، وكثيرًا ما يقال عنه "مثقف عقلانى" مع شىء من الحذر أو الاحتقار المصاحب للتعبير. وفهكذا، فإن الغوص فى تاريخ الفن، وحتى تاريخ الرقص، الاهتمام للخطاب النقدى ومفترضاته النظرية، يعطى صورة لتخصص آخر على الفور، وأكثر من ذلك، هذا التخصص الآخر لا ينظر إليه كشىء مكمّل، ولكن لكعدو للرقص: كثير من الفكر يمنع الرقص، الراقصون لا وقت لديهم وهم متعبون، هكذا يقول كثيرًا المسئولون التربويون. هذا الممنوع يوجد فى قلب كل فكر عن الرقص بصورة ضمنية أو ظاهرية، هو أيضًا عقدة التناقص لهذه الدراسة، لأنه يساهم بعمق فى تضليل إدراك وفكر الراقصين

أنفسهم تجاه مفهوم التخصص. إن أغلب المؤدين لا يشعرون أنهم قد تم إعدادهم وفق مشروع جمالى محدد، فإن شروط إعدادهم تقدّم كمسلمات، حتى إنه يكون فى أغلب الأحيان من الصعب جدًا أن يعتقدوا أنهم داخل نظام ليس عالميًا، بل محددًا، وتأريخ مزجهم الخاص بهم بالتقنية وتوصيله بالجماليات السائدة التى تشكّل إعدادهم.

ومع ذلك، فإن الأشكال التى ظهرت (أو أعيد ظهورها) فى ١٩٩٠ - ٢٠٠٠ تكوّن حيزتين حان الوقت للتساؤل عن الرباط بينهما: من جهة، مدربون جدد في مجال الرقص يستثمرون بكثرة ميادين الخطاب، والنقد والنظرية، إما بإنتاج النصوص أو ممارساتهم المسرحية ذاتها. من جهة أخرى، وفى الحركة نفسها، يتم ذوبان كل مفاهيم التخصصات (وبالتالى مفاهيم تداخل الأنظمة). إن النظام التخصصى، الذى تهدف ممارساته لمهاجمته بوضوح، يجد نفسه مفككًا بالكامل اعتبارًا من اللحظة الذى يمكن أن نعتقد أنفسنا كموضوع خطاب أو عمل فنى، يعنى ذلك أن كل بناء الانغلاقات يتلاشى: الرقص كمجال متماسك لنشاط محدّد للتقنية والمهارة، الراقص كشىء مستثمر للتقنية الحركية بالكامل (ووحدة)، وبالتالى يكون محرومًا من الكلمة، من اللغة، ومن حركات أخرى. تسمح مشاهد اللياقة المعاصرة مجموعة حركات تريد أن تكون بلا حدود وبدون تدرج: السير، الارتداء، الأكل التصوير، تشغيل فيديو، عرض صورة ثابتة أو متحركة، كل هذا له نفس وضع الحركات التى تحمل علامات "مهارة راقصة". يمكن أيضًا أن يؤديها الراقصون، والممثلون، والفنيون، والنقاد، والعلميون، إلخ، إذن فنانون لا يبرر وجودهم على المسرح أى تحديد خاص، وعلى كل حال أى تخصص حركى.

وهكذا، إذا قبلنا النشاط الفكرى كجزء أساسى للرقص، فإن بناء التخصص ذاته ينهار، هذا الاثبات يسمح بالعودة إلى حالة الفكرةج المؤسسية، التى تحفر خندقًا بين الممارسة الفنية (فى الرقص) والممارسة النقدية، خصوصًا انطلاقًا من فكرة أن الخطاب والنقد يجب أن يبقيا بالضرورة "فى الخارج" الممارسات الجمالية (حتى يمكن الإبقاء على "المسافة" الشهيرة الضامنة "للموضوعية النقدية"). إن الأشكال الجديدة تُقلب العرض: الخطاب النقدي ليس بخارج عمل الكفرة الفنية، ولكن بالداخل.

ونرى بوضوح الطبيعة السياسية للتحديات التى تُرسم هنا: من المنطق الذى يريد أن تقوم مدرسة باعداد راقصين مستقبلين للمارسات الفنية التى سيقابلونها، يجب بالضرورة، إدخال تخصص "فكرة" (بالمعنى المثقف للتعبير الخطابى) بين تخصصًا بالرقص. إذن هذا التخصص "فكرة" هى بالتحديد ما يذيب دعائم المدرسة: الانغلاقات، مفاهيم الهوية والغيرية، التخصص الحركى كشرط لكى "تصبح راقصًا، إلخ. للأسف (أو لحسن الخطاب) إن منطق أغلب المدارس مختلف بوضوح عن ذلك: المفروض بالأحرى هو إعداد الراقصين المستقبلين لمتطلبات السوق (الخاص بالرقص)، والممارسات المسرحية المقصودة هنا تكون تحديدًا على هامش أو خارج هذا السوق.

يكون تفكيرًا ساذجًا إذا ما تصورنا أن مفاهيم التخصص وتداخل الأنظمة (تمامًا كمفاهيم الهوية والغيرية) يمكن أن تمحى ببساطة من أساليب تفكيرية على فنون المسرح: هذه الممارسات المسرحية التى تبقى هامشية قد تطورت إلى وقاية للمؤسسة وأوامرها التخصصية. هل يمكن التفكير خارج المؤسسة، دون أن نجهل وجودها؟ كيف يمكننا التعرف على طبيعة العمل الذي يتم فى

داخل مسرحيات كمسرحيات Mark Tompkins, Jérôme Bel, Olain Buffard, Boris Chrmitz, Rachid Oumrandane, Emmanuelle Huynh إلخ. والتفكير بدءًا من الفصائل الجمالية الدائمة (والمرتكبة عن طريق مؤسسة الرقص، التحدى هو تحدى كل الفروقات (أو كل الثنائيات هوية/ غيرية): التفكير بدءًا من المفاهيم التى يجب الإفصاح عنها. إن الممارسات الجديدة تخترع أماكن تكون فيها الفصائل التخصصية غير عاملة (كعدد من الثنائيات الآخرى المرتبطة بها: مذكر – مؤنث، كاتب – مؤدى، فنان – جمهور، إلخ)، وهى بذلك تسمح بالشك فى عالمية هذه الفصائل: هذه هى المسألة التى ترسمها Saline Prokhoris بخصوص ما تسميه "اختلاف الأجناس":[(٢٤)] كم هى كثيرة أساليب التفكير المحررة حينئذ حتى إننا لم نعد نعتقد أننا بداخل هذا الإطار؟ ما هى الأماكن المفتوحة عندما يكف نظام "اختلفا التخصصات" أن يُنظر إليه كنظام طبيعى أو عالمى؟ كما هو الحال بالنسبة "للمذكر" و "المؤنث"، فإن تحدى هذه الفصائل هو تكوين الفرد وقدرته عل الحياة والتلاحم مع المعتاد الاجتماعى. أو على وجه الخصوص: إن مثل هذه الفصائل هى التى تحدد الصلات القوية بين الفردو المتعارف عليه اجتماعيًا. الشىء نفسه بالنسبة للفصائل، الأكثر تحديد "للرقص" و "غير الراقص"، وأنظمة إنتاجهم.

---

(٢٤) " (...) يمكن الجزم بأن ما يخص الجنس ليس بالشىء الهيّن، حتى لو أقنعت نفسك بذلك، وتتبرأ من الخسائر التى يمكن أن يسببخها، إنه أمر طبيعى، ولكنه غير شعوري" فى S. Prokhoris: "Le Sexe Prescrit"، سبق ذكره، صفحة ١٥٨ .

## من الإعداد إلى خشبة المسرح

اعتادوا القول: "إن لم تفقد كذا من الكيلوات، سوف تخسر درجات فى الدبلوم". نجحت فى هذا الوقت أن أخرج من هذا المأزق بفضل محاضرة المسرح، كان أستاذى يلفت نظرى إلى مدى عافيتى، وإنه لابد لي من تغذية أفضل، ولكنه كان لا يدرك معنى ذلك بالنسبة لى. ثم إننى كنت أتلقى دروسًا فى الغناء مع استاذة كنت أحبها فعلاً كثيرًا. كانت تجعلنى ألمس أحيانًا بطنها، كنت أضع على جانبيها لكى أشعر بالانفتاح. وكانت ممتلئة وكنت أحب ذلك، كنت أجد ذلك جميلاً".(٢٥)

إذا كان من الصواب إعداد المؤدين المستقبلين لتخصصات أخرى غير الرقص، فهذا ربما لا يعنى إعدادهم ليكونوا "أيضًا" ممثلين، موسيقيين، إلخ، ولكن لتقديم شىء أكبر من الجسد المتخصص، يعنى طاقة للحركة والخيال. تعلّم الرقص دون أن يترك نفسه منغلقًا فى جسد ما، معرفة أن جسديات أخرى وحركات أخرى ممكنة، هذا هو الأفق الذى يحاول كل إعداد مؤسسى تقليله.

وعلى عكس ذلك، تعطى الطبيعة التخصصية قيمة أساسية لأغلب أنواع الإعداد فى الرقص، المقابلة متداخلة الأنظمة إنها هذه الحركة بالفعل، هذا الهروب من التخصص، هو الذى سمح لعدد منهم استكمال رغبتهم فى الرقص. بالنسبة لهذه الخريجة من كونسرفتوار عالى. فإن محاضرات المسرح

(٢٥) الرجوع إلى I. Launay: "le Don du geste"، فى "Proteé, Danse et olterite"، سبق ذكره.

والغناء التى كانت تتلقاها خارج المدرسة كانت بمثابة الحماية التى تسمح باستكمال الدراسة فى الكنسرفتوار، مع مواصلة الرغبة فى الرقص.

ومع ذلك فإنه من الصعب التأكيد على أن هذه التخصصات الأخرى هى فعلاً التى لعبت هذا الدور، ربما يكون فقط الخروج من الانغلاق، وزيادة مكان خارجى، إعطاء ضمان أنه يوجد شىء آخر غير المدرسة وشىء آخر غير الجسد. يبدو أن "ما بين التخصصين" هو الذى يلعب دورًا أساسيًا من هذه وجهة النظر " ليس كتعلّم تقنى مفيد، ولكن كانفتاح يمكن من خلاله ملاحظة أن الخطاب التخصصى الذى نحن فيه (تحدياته الجمالية، الشكلية، والسياسية والمؤسسية) ليس عالميًا، ولكنه محليًا، إلى حد ما.

## أى وضع للتقنية؟

إذا ما فكرنا فى تداخل الأنظمة فى أبعاده التصميمية (تقنيات أخرى للرقص غير التى تمّ إعدادنا لها) أو من وجهة نظر الفنون الأخرى، فإن الراقصين البالغين لا ينظرون إلى التمكّن التقنى كمشكلة. المسألة الوحيدة التى تهم يمكن أن تكون مسألة المشروع الفنى: إن المؤدين الناضجين لا "يعدون" أنفسهم للمسرح، للغناء، للموسيقى، إلخ.. حتى يستطيعون العمل فى هذه التخصصات ولكنهم يكونون فى وضع الاستعداد، ويكتسبون العناصر التقنية الضرورية، وفق احتياجات المشروع المقدّم لهم ليس نادرًا أن نرى مصممين ومؤدين يفضلون عدم التقنية، الضعف الخاص بالراقص عندما يطلب منه أن يعبر بصوته، تمامًا كالمثل فى حركة بين راقصين. هذا الوضع، الئى كثيرًاما يطالب به، يرجع إلى معتقدين متناقضين فمن جهة هناك جسد

طبيعى، لم تنالـه التقنية، ويكون له حقيقة أكبر من الجسد الذى تمّ التعامل معه. ومن جهة أخرى، إن إدراك هوية الراقص التى تحددها قدراته ونقاط ضعفه: المطلوب إذن هو التحدث أو الغناء بدءًا من جسدية "راقص" والذى لا نريد أن تختلط مع جسدية ممثل أو مغنى.

وعلى عكس ذلك أحيانًا، يُنظر إلى اكتساب تقنية كضرورة ويمكن أن تتولاه الفرقة ذاتها، واعتباره كجزء من إعداد الإبداع. إن بُعد الإعداد هنا خاص أيضًا بالرقص، حيث يجب تذكرّ وجود "ثقافة المحاضرة"، حتى إذا كانت مُنتقدة اليوم من العديد من النقاد، وإن كثيرًا من الراقصين قد تخلو عنها. تقليديًا ، إن المحاضرة هى الزمن اليونى لإعداد الرقص، أو أحد راقصى الفرقة، وأحيانًا أحد الأساتذة الزوأر (فى الفرق ذات الوضع المالى الأفضل) أو متروكة لاختيار أو على نفقة الراقص، وتكون المحاضرة، من حيث المبدأ، زمنًا غير خاضع لمشروع مصمم الرقصات، الذى يكون بمثابة "التدريب" (استكمال واضح للتخصص) أو كإعادة تكون وصياغة الحركة. يمكن أن تكون أيضًا الأداة المفضّلة لوجود التخصص عبر زمن المدرسة، المكان الذى تنعقد فيه الروابط التى تجعل من الراقص شخصًا دائمًا تحت المراقبة. يمكن أيضًا أن يكون الزمن المقترح لكل فرد لكى يعيد تكوين حركته، إعادة تشغيل تربيطات خارج المعاناة التى يفرضها التحديد الجمالى الخاص بإبداع اللحظة.

فليبق طويلاً فى شكل تخصصى أو مساحة استقلال، فإن تحدياته مختلطة، إما من وضع شروط (رتابة أو جماعية حيث يقوم كل فرد بإعادة خلق الشروط التى تسمح له بالاستجابة إلى طلبات بقية العمل) وإما ما

يخص الإعداد. إن شكلة ومضمونه يعودان إلى رتابة شبه موروثة، تشارك فى تأسيس والإبقاء على مجموع الراقصين، وإلى نظرة براجماتية: فى أغلب الفرق، إن المحاضرة تُحضّر بناءًا على الطلبات المحددة لعمل مصمم الرقصات، والمسرحية التى تُعد أو تُقدم هكذا، عندما تتطلب مسرحية مهارة تقنية محددة، فكثيرًا ما تنظم الفرق إعداد المؤدين بالاستعانة بأحد الأساتذة. إن وضع هذا التعليم متغيّر جدًا، ويتبع، مرة أخري، أيديولوجيات متناقضة: فى المركز القومى لتصميم الرقصات فى Caen/ Basse Narmandie والذى تديره Karine Saporta، يتم إعطاء بعض محاضرات عن رقصة الفلامنجو، ويطلب من الراقصين أن ينتجوا خامات لـ L'Or Ou Le Cirque de Marie (١٩٩٥). وعند Ceorges Appaix، الذى يخرج عمله، يدمج فيه الرقص مع النص منذ سنوات عديدة يتم إعدادهم الراقصين الحديثين فى الفرقة وفق تقنياته الخاصة بصورة أكيدة، مشبّعة، دون اقتراح أى إعداد محدد. بالنسبة لعروض Con... Forts... Fleuve، مسرحية حديثة لـ Boris Charmatz، فإن التسخين الجسدى يتم بصورة فردية، والزمن المشترك الذى تلتقى فيه المجموعة، قبل العرض، يتم تخصيصه لورشة صوت، حتى يتم تحضير الصوت لمتطلبات المسرحية، وتغذية الأداء به من خلال ارتجالات جديدة.

إن مسألة التقنية متعددة الأنظمة، إذا كانت جزءًا من العمل المستديم للفرقة، أو إن كانت مرتبطة بمشروع خاص، فهى إذن مستندة إلى هذا التقليد الخاص بالمحاضرة، أو لما نسميه، الاعداد المستمر. وهى تتبع أيضًا فى أشكال عمل مألوفة فى الرقص المعاصر، حيث - الخامات منتجة جماعيًا لصالح مشروع المسرحية - يوجد مرور كثير ما يكون ضمنيًا بين إعداد دائم (بأشكال

تتعدى كثيرًا حدود المحاضرة اليومية) وعمل على مشروع جارى تنفيذه. إن التقنيات متداخلة الأنظمة يتم معالجتها بنفس طريقة تقنية الرقص: مثل مكتسبات سابق تجميعها قابلة لاعداد التكوين والخلق. إن الغياب الهائل لقلق الراقصن بالنسبة للتمكّن من تقنية أجنبية هو بلاشك مرتبط إلى حد كبير بهذه العادات الخاصة بالعمل (إنه من المعتاد سماع ممثلين أو موسيقيين، يعملون معًا راقصين، يندهشون من كمية العمل التى يعملها هؤلاء يوميًا).

يتم التعامل مع التقنية على أنها مشكلة يجب حلّها يوميًا.

## معارف

إضافة إلى مسألة التقنية هذه الحميمية الخاصة بالراقص خصوصًا منذ فترة للتفكير المكثف قريبة، مواكبة تفكير يتزايد فى استقلاله عن أشكال الإعداد. إن السؤال "هل يجب إعداد الطلبة الراقصين فى تخصصات أخرى" يمكن ترجمته كالآتى: "ما الذى يجعل ممكنًا، أو على العكس ممنوعًا، الدخول إلى التخصصات الأخرى؟" هل تُسهّل الشروط الخاصة بإعداد الراقص والاشتداد الخاص بالبعد التقنى التمكّن من تقنيات أخري، أو على العكس تجعلها أكثر صعوبة؟ مظهر آخر السؤال نفسه له صلة بموضوع الاستقلال: هل تُسّل أشكال الإعداد استقلال تقنى، يعنى القدرة على ترجمة ونقل المعارف من مجال إلى آخر؟ أو يتضمن التعلّم تسجيل الأشكال، والحركات على الجسد - الأداة الخاص بالراقص، والذى تجرّد من "حرية ما فى الحركة"؟

إن الأجهزة التخصصية لها تأثير خصوصًا فى جعلها الراقص "شىء" من رقصته (أو بالأحرى، من رقص الآخرين)، وبناء على ذلك فهى موصل غير إرادى لعلامات رقصة لا يمتلكها، ولكنها تملكه. بعض أشكال الإعداد تفضل، على العكس، تمكّن الراقص من الرموز الجمالية التى هو بمثابة الشعاع الموجه المطلوب مثلاً، استطاعة معرفة تغيير الصلة بالوزن، التشكيل الوضعى، الديناميكيات، وسجل تام للحركة يتم نقله فى أغلب الأحيان بالتشبع وحد ما وتكرار الأسلوب. معرفة تغيير الوزن، والنفس، أساليب الشعور ونهاية الحركة، الديناميكية، إلخ. هذا يعنى العمل على المرجعيات الأعمق فى اللاشعور لحركته. هذا يعنى أيضًا استطاعة التنقل من أسلوب إلى آخر، بما فيها إنتاج علامات مقولبة لشكل رقصة أو لأخرى.

"إنه عمل الفنون الحربية الذى يسمح لى بالتركيز وأن أمرّ من تقنية أو أسلوب إلى آخر، أن أخرج من عمل للتليفزيون إلى تدريب فى إبداع معاصر".

هذا الإثبات ليس متناقضًا إلا فى مظهره: لقد لجأت هذه الراقصة إلى تقنيات تخرج مسألة الصورة أو الشكل، لصالح عمل قد تسميه ربما هى عمل داخلى، حيث إنها اشتبكت مع تحديات صورة (عرض صورة الذات السليمة في مجال، ثم استطاعة تغييرها عندما تغيّر المضمون الجمالي). تؤكد فنون الحرب على التأكيد من الذات، دقة الإدراك، وأشكال إنتاج الحركة. وهكذا، عندما تستعرض هذه التقنيات الداخلية التى "تركزها"، يمكن أن تبقى سيدة الصورة التى يُطلب منها إنتاجها، أكثر من أن تكون ملكًا لها.

إن راقصى اليوم كثيرًا يواجهون الطرق التخصصية بالتقنيات الاستقلالية التى تسمح لهم فى إعادة التفكير وإعادة امتلاك ممارستهم الراقصة، وهى بالتحديد للحركة، ولتحليل الحركة، إلخ، هى فى آن واحد طريقة للهروب من الكوادر المؤسسية الخاصة بالرقص وطرقها التربوية، والدخول إلى عمل الحركة المختلفة: المرور "بآخر" للرقص هو ما يسمح بشكل متناقض بإعادة تكوين الرقصة ذاتها. ولكن هذا الاستقلال أو هذه الطريقة للمعرفة التى تخص إنتاج الحركة الراقصة هى أيضًا ما يسمح الهجرة إلى أراضى جمالية أخرى: فنون حربية، تقنيات جسدية، تقنيات تنفسية، عمل إدراكى، كلها مداخل مشتركة لكل التخصصات: ممثلون، موسيقيون، مغنيون يلجأون إليها مثلهم مثل الراقصين.

"عمل، مكان، زمان: هذه هى المفاهيم الثلاثة التى درستها دائمًا"، هكاذا يقول ممثل راقص يعمل خصوصا فى مشروعات تصميمية. "ما يهمنى، هو أن أرى كيف تسمح لى معارفى كراقص بتشغيل صوتى، هكذا تحدث آخر. وهكذا يظهر أكثر من كونه هم تقنى، مفهوم "الأساسيين" (مفهوم لن تناوله بالنقد هنا، ولكنه يعمل كقيمة مرجعية فى فكر المؤدين الذين تمت مقابلتهم). إن التدريبات على التنفس "كمركز لكل التقنيات"، المفاهيم الخاصة بالفعل، كل ما يسمح، خارج الجماليات التصميمية التقليدية، بإصلاح الحركة وإعادة تكوينها، كل الطرق التى تهدف إلى تنمية الضمير (الخاص بالذات، والمكان، والآخرين، والزمان.....)، الاتصال، كلها عبارة عن أماكن مفتوحة لكل التخصصات كثيرًا ما يرى الراقصون هذه الأماكن الخاصة بالعمل كمكتسبات سابقة، "أساسيات"، عناصر تقع "قبل" أو خارج الحركة (الراقصة، المتحدثة أو

الموسيقية، إلخ). أفضل بدون شكل من الممثلين أو الموسيقيين، يعرف الراقصون أن إرسال حركة يقوم بتحضيرها قبل أن شئ الادراك. إن مسألة الإعداد لتداخل الأنظمة تطرح إذن فى عبارات شاملة وبسيطة فى آن واحد: هل المؤدى المستقبلى مجهز لمرونة وتنوعّ إدراكى، أو على العكس، هو مغلق فى مجال إدراكى متخصص؟ بعبارات أخرى أيضًا ما هى طاقة الحركة المفتوح لها؟

وقد كانت لدىّ مشكلات طوال هذا الإبداع مع الصوت، ليس لأنه الصوت، ولكن بسبب طبيعة ما كان مطلوبًا. إنه من الصعب علىّ أن "أرمى" صوتى، كما هو من الصعب علىّ أن أرمى حركتى".

ليس بالضرورة استخدام مرجعية أخرى عن مرجعية الحركة هذا الذى يمثل مشكلة فى وضع متداخل الأنظمة، على الأكثر المدخل إلى مجال غريب يمكن أن يظهر بصورة أكثر وضوحًا هذه "الحركات الناقصة" التى تنقص أيضًا فى الرقص، ولكن يسمح بتخيل تقنى أكبر لا حتوائها. وبالعكس:

"ما سمح لى بتخيل القدرة على الكلام، أو الغناء، أو العمل فى عرض مسرحى، ليس إننى تابعت محاضرات: إنها تدريبات الارتجال التى قمت بها مع Odile Duloc.

بالفعل، إن Odile Duloc تلجأ إلى ما نسمع أحيانًا بتسميته "الأساسيون"، يعنى جسدية تفهم على أنها راقصة وموسيقية ومعبرّة. إن العمل الارتجالى الذى تقترحه ليس على وجه الخصوص متداخل الأنظمة بالمعنى التقليدى للتعبير، ولكنه يدعو المؤدى إلى الاستقلال وإلى نسخ جديد لقدراته الخاصة

بالحركة. وهكذا نفهم أنه يمكنه أن يكون مكان - مصدر - يبدأ منه الكثير من المؤدين ليصلوا إلى مجالات جمالية أخرى.

سنحلم إذًا بمدرسة حيث يمكن التفكير فى مكان الاعداد كجهاز لانفتاح الممكنات، بعيدًا عن التخصص والتخصصى، والكمّ و "مكتسباته".

# إعداد الراقص ومصمم الرقص:

## *Parts, Das Arts*

## *Geisha Fontaine*

فى "Les Muses"، يطرح الفيلسوف Jean Luc Nancy السؤال التالى فى كتابة Les Muses: "لماذا توجد فنون كثيرة، وليس فنا واحدًا؟" ويتساءل: (...) إذا كانت حقيقة المفرد الجمع فى الفن فى عدد غير محدود من الفنون ذاتها، وأشكالها، ومرجعياتها وأنواعها، ودرجاتها، تبادلات....؟

هو يرى أن الفن (الفنون)، أكثر من كونه يعبّر عن مجموع الحواس، "يقدّم مُجمل العوالم (...) كان Cocteau يقول إن العمل الفنى يجب أن يرضى كل مجالات الفن. هذا ما أسميه: دليل لا يجُادل"[1] إن مفهوم الفن كما نعرفنا يرجع إلى الرومانسية، فهو يتضمن صلاحة للعمل الفنى مهما كان التخصص النابع منه. كتب Francis Bacon: "إن مسألة التفريق بين الفنون، واستقلال كل فن، وتدرجهم، تفقد كل أهمية. لأنه يوجد تجمّع للفنون، مشكلة مشتركة. فى الفن، فى التصوير كما فى الموسيقى، ليس المقصود إعادة إنتاج أو تأليف أشكال، ولكن المقصود هو الإمساك بالقوى"[2]. يتساءل Mirel Dufrenne فى L'oeil L'oreille etعن المساحة "عبر الفنية" لبعض الأعمال، ويتذكر كل

(١) "Les Muses" yean - luc Nancy، باريس، Galileé، ١٩٩٤، الفصل الأول.

(٢) "Francis Bacon: :Logique de Le sensation": Gilles Deleuze، باريس، La Différenee، ١٩٨١، صفحة ٣٩ .

هذه الفنون الجديدة – Land art Lody art، اختبار لياقة، تجهيز، بيئة – التى لا يوجد لها أى مكان في التقسيمات القديمة. (...) إنهم يتطلبون مداخلة، بدلاً من إغلاقهم في خواصهم، تفتح الطرق بينهم، وتحدد قرابتهم، انتمائهم المشترك للفن"[٣] ولكن عمومًا، إذا وُجد تحدى أو وظيفة مشتركة لكل الفنون – تحدى وظيفة يتم تعريفهما بصورة مختلفة من قبل الفنانين والمهتمين بالجماليات – فن كل فن له قصته الخاصة به، المرتبطة بقصة التقنيات والقيم السائدة فى هذا العصر أو ذاك.

## عرض الرقص

إن الرقص، كعرض، له خصية عدم وجوده وحده أبدًا، مع وجود بعض الاستثناءات. فغالبًا تصاحبه الموسيقى، ويوجد عرض الراقص على الأقل فنين مختلفين عبر التاريخ، كان الراقص مغنيًا أيضًا، أو ممثلاً (كورس يونانى قديم، كوميديا – باليه، إلخ)، ولكن فى الغرب، قادت مهنية الراقص تخصصه في التمكّن من التقنية الجسدية. ومع ذلك، فإن تاريخ الرقص ينقسم بين هذين الاتجاهين: الرقص المسرحى (ذو التوجه التعبيرى) والرقص الصافى (حيث تكون التنويعات الحركية أساسية). يلتقى هذا الاتجاهان للآن. وبخلاف ذلك، إن المسرح الفنى فى القرن العشرين قد انحاز إلى تعدد التخصصات، فى بحثه عن أشكال جديدة. فى الولايات المتحدة، فى الستينيات كان الفنانون التشكيليون، والسينمائيون، ومصممو الرقصات،

(٣) Mikel Dufrenne: "L'Oeil et L'oreille"، باريس، Jean Michel Place، ١٩٩١، صفحة ١٣١ .

والراقصون، والموسيقيون، يعملون سويًا ويقترحون إنتاجا مشتركًا. فى عام ١٩٦٧، كتب السينمائي Jonas Mekas فى مجلة متخصصة فى الرقص: "إن الرقص، والموسيقى، والشعر، والمسرح، والنحت، والعمارة، والغناء، والسينما، كلهم يمرون بفترة انتقال، يندمجون لدرجة أنهم يعيدوا اكتشاف هويتهم الحقيقة الخاصة بهم: كل الفنون أصبحت متعددة الاتصال عن التحدث عن سينما موسّعة، وعن نحت حركى، وعن تصوير ثلاثى الأبعاد. إن السينما لها صلة وثيقة بالرقص. الرقص له صلة وثيقة بالسينما"(٤). إن الرقص المعاصر قد اتجه بتوسع نحو الفنون الأخرى. فى عام ١٩٨٧، خصصت المجلة الفرنسية Artpress عددًا خاصًا عن الرقص، وكانت أغلب النصوص تتناول "الفنون المتجاورة"، وكانت هذه الكلمات:

"لم يعد للرقص تعريف أو أرض. إن التقنيات الصارمة، المحددة، شديدة الالتزام التى تشكّل الرقص المعاصر، هى قبل أى شيء، سلوك نحْو: شفافية الموضوع، مرونة متناهية للّغة (...). ربما كانت هذه الشفافية الخاصة بالحدث الراقص فى القرن العشرين هى التى تجعل من الرقص اليوم عكس الفن الصافى تمامًا: مكان عجيب للتداخل، تراكم مضامين متنوعة فى الطبيعة، فى الاقتراحات، لا توافق أى تعريف محدد، لا يكتفى بالتأكيد

---

(٤) Trente - neuf notules sur dlanse et le einéma : Jonas Mekas، ترجمة Dominique Noguez، فى Donee perspctives، رقم ٣٠ نيويورك رصيف ١٩٦٧ الرجوع أيضًا إلى B. Pieon - Vallin "Hybridation spatiale" registres de présence" فى Les gerans our Le Oocene، تحت اشراف B. Picon - Vallin، لوزان، L'age d'homme، مجموعة xx، من صفحة ١٤ إلى صفحة ١٦، صفحة ٣١ إلى صفحة ٣٢ .

"بالتحديد التصميمى"(...). ولأن الراقصين لا يقابلون اللغات الأخرى، ولكنهم "يزورونها" فإنهم يظهرون فى التجمعات الفنية صلات من نمط جديد، لا تنتمى إلى التعاون قط، ولكن إلى فكر فن عن فن آخر، فكر ينبع منه الحدث.(٥)

يمكن لعرض الرقص أن يغير من حدود الرقص، وبالتوازى، يمكن أن يؤثر بشدة فى مبدعى المجالات الفنية الأخرى، وهذا يمكن ملاحظته خصوصًا بالنسبة للمسرح وفنون السيرك.

إذا كان حقيقيًا أن عرض الرقص قلّما يكون "أو حدى التخصص" وأن مصممى الرقص يجب أن يلمّوا بعناصر تنتمى إلى فنون أخرى، فإن تعدد الأنظمة، يأخذ أشكالاً متنوعة. إنه يخلق أنماطًا مختلفة للعلاقات بين الفنون التى تتجسّد بواسطة تعاون فنانين مختلفين، أو على العكس، عن طريق إنتاج كل عناصر عرض بالفنان نفسه. إن ذلك يستوجب تحديدات وخطوات الإبداع وكذلك صلة المبدع بالفنون الأخرى: معارف أو ممارسة. أخيرًا، البعد متعدد الأنظمة يتبع الوظيفة المعقودة على الراقص من قبل مصمم الرقص. بعض الأمثلة: شارك Merce Cunningham (ولا يزال يشارك) مع مؤلفين موسيقيين كبار وفنانين تشكيليين، ومع المؤلف الموسيقى John Cage على وجه الخصوص. يرتكز هذا التعاون على تأكيد استقلال كل فن، حيث إن مدة العرض هى القاسم المشترك الوحيد: لايتم أى تبادل على مضمون الإبداع. على سبيل المثال، الرقص والموسيقى يحفران وحدهما الخامة الخاصة بهما،

---

(٥) Artpress - Les années Donse، رقم ٨، HS، باريس عام ١٩٨٧، صفحة ٣١ .

فـإن المبـدعـين المخـتلفين المتـعـاونـين مع Conningham لهم حـالة فكر فنيـة مشتـركة. بالإضـافـة إلى ذلك، الاختيـار الجمالى لـكل منهم (الاكتفاء بمجاله الخاص) لا يستبعـد مـرور عملية إبداع من فن إلى آخـر، مـبدأ واحـد يصبح متعدد المعانى بالنسبة لتحديات وإجابات مختلفة. باستخدامه فى عدة فنون، "يؤكد المفهوم ذاته ويظهر خصوبته (...)، إنه نفس مبدأ البحث نفسـه الذى يدخله فى مجالات مـختلفـة، هنا مـجال الفنون، هو إذًا عبـر فنى [٦] أكيـد"، هكذا يقول Dufrenne إذًا يوجد بالتتابع استقلالية فى طريقة "عمل الأشياء" (وفى عمليـة تحدى البحث) وتجمّع فى حالة الفكر الفنية (وفى مفهوم عملية الإبداع). لقـد اتجـه Cunningham بصـورة مـخـالفـة الفيـديـو، إن تعاونه مع فنانـى الفـيـديـو هو بحث مـشـتـرك على الطرق المخـتلفـة لتـصـويـر الرقص أو تصـمـيـمـه للكامـيـرا [٧]. على عكس Cunningham، كـان مـصـمـم الـرقص Alwoin Nikolais يفكّـر بنفسـه فى كل عناصـر عروضـه. وبما أنه الان من أنصار مزج عدة فنون، فقد كان فى آن واحد مـصمم رقصات، مؤلف موسيقى وفنـان تشكيلى. كـان يـخلق تصـمـيم الرقـصـات، والموسـيـقى، والديكورات، والملابس، والأضواء، وأيضًا الصور (التى كان يجب فـرضها فى عـروضه). بين هذه الطـرفين، فـإن التقـابلات بين الفنون المختلفـة ينتج عنها فى كثيـر من

---

(٦) M. Dufrenne، سبق ذكره، صفحة ١٣٠ .

(٧) الرجـوع إلى Des Arts La chorégraphie Contemporaine et La Téleion : Geisha دراســات Fontaine. Fontoine et des spectacles a La télévision: Le regard du من تجميع وتقديم Téléspe ctateur , CNRS, Anne - Merie Gourdon ، Arts du speetacle / Spectacles, histoire, societé ٢٠٠٠، صفحة ٩١ و صفحة ٩٢ .

الأحيان مقابلات بين فنانين متنوعين يقررون الاشتراك في المشروع المقدّم من مصمم الرقصات. إن نصيب التبادلات، والتداخلات و"العدوى" بين الفنون يتبع إذن المدخل الفنى للأشخاص المعنيين، وبشكل أكثر تجسيدًا، يتبع زمان وطرق الإبداع – تأليف موسيقى متجاور مع كتابة الرقصة يستلزم شروط عمل حسنة بشكل كافى.

فإن هذا لا يمنع أنه بالنسبة للجمهور، كل شكل من هذه الأشكال يعتبر متعدد الأنظمة، كل عطاء فنى، من إبداع أولاً مصمم الرقصات، يكون ضروريًا لوجود العرض المنفّذ.

ولكن إذا بدا تعدد الأنظمة ملازمًا لعرض رقص، فإن وظيفة الراقص تطرح أسئلة أخرى. إن الراقص يرقص ولا يفعل غير ذلك، لو كان ذلك لدى Nikolais أو Cunningham اللذين يمثلان شكل رقص يقال عنه "مجرّد" وعلى عكس ذلك، فى إنتاجات ما بعد الحداثة فى الستينيات والسبعينيات، يخصص قياس اللياقة نفس المكان للفنانين المختلفين الذين يستطيعون أيضًا تبادل الأدوار. لدى Pina Bausch، يتحدث الراقصون ويقومون بأفعال مسرحية، حتى ولو كان عملهم على الشخصية لا يرتقى إلى ما يحدث سواء كمؤديين، أو كمبدعين. يقول العديد من مصممى الرقصات أنهم أقرب إلى الفنون التشكيلية، مثلاً عن الرقص، بعضهم لا يقدمون أنفسهم "كمصممى رقصات" بل "كمبدعين"، "صانعين"، ويستعينون براقصين قريبين من تخصصاتهم. الخاصة الأولى للعروض هى الجسد، أما الموسيقى، والنص، والفيديو والسينوغرافيا فهى تلعب فى كثير من الأحيان دورًا مهمًا فى هذه العروض. فى الحقيقة، يطالب هؤلاء المبدعون بصورة أقوى بوضع الفنان أكثر

من وضعهم كمصممى رقصاته (الفن قبل فن واحد) متمشية مع هذا الاتجاه، كانت مجلة Mouvement، التى أنشأها الناقد ومصمم برامج الرقص - Jean Marc Adolphe عام ١٩٩٣، مخصصة جدًا للرقص حتى عام ١٩٩٨، ثم انفتحت بشدة على الفنون الأخرى ووصفت نفسها "كمجلة متعددة الأنظمة".

## الراقص والإعداد

يشهد اليوم الإنتاج الخاص بتصميم الرقصات مفاهيم عديدة للعرض تتفق معها أوضاع مختلفة للراقص، وهذا ينطبق بدءًا من المنفّذ الماهر، الذى تمّ اختياره بسبب إتقانه العالى للرقص، ويستطيع تنفيذ كل ما يطلبه مصمم الرقص، حتى "الراقص - المبدع"، الذى تمّ اختياره من أجل شخصيته، وحساسيته الفنية وقدرته على الاشتراك بصورة فعّالة فى تنفيذ مشروع. من الواضح أن مصمم رقص ما يفضل صورة معينة للراقص طبقًا لاختياراته الجمالية الشخصية. إن أحد التيارات الحالية للرقص[٨]، والذى يصفه بعض النقاد "بالرقص التصوّرى" قد أعاد النظر فى وظيفة وشكل عرض الرقص وينادى أكثر بمعرفة وممارسة متعددة التخصصات للراقص. على العكس، إن اختيارات مصممى الرقصات الذين تتطلب منهم ابداعاتهم حرفية كبيرة فى الرقص وتخصص مختلف أبطال العرض يكونون مختلفين تمامًا، ولكن هنا أيضًا، ليس الأمر مفروغ منه. لا تتضمن أشكال الرقص المسرحى بالضرورة

---

(٨) يمثل هذا التيار مبدعين مثل Alain Buffard, Xavier Le Roy, Jérôme Bel Myriam Gaurfink يقوم X.le Roy مثلاً بتحضير أحداث حيث يجتمع أشخاص نابعون من أوساط علمية وفنية، ويعملون سويًا دون هدف محدد للإنتاج.

إعداد متعدد التخصصات للراقصين. على سبيل المثال، عدد من راقصى فرقة Pina Bausch ليس لديهم أية خبرة مسرحية. ومع ذلك، يتقلّص إعداد الفنان مصمم الرقصات عامة إلى تعلّم الرقص (المصحوب عادة، اليوم، بإحساس بالموسيقى).

ويمكن تبرير الوجود القوى للرقص فى الإعداد بالصعوبة الجسدية لهذا الفن (الذى يقارب الرياضة أحيانًا) وبضرورة الممارسة القوية. ويمكن أيضًا تبريرها بكثرة التخصصات المختلفة التى يقابلها الراقص والتى تتطلب اكتسابه وقتًا (يمارس الراقص المعاصر أيضًا الرقص الكلاسيكى، ولكنه يؤهل نفسه أيضًا للـ Contact dance، وعلى الاحساس بالحركة الذى يطبق على الحركة الراقصة وتقنيات أخرى جسدية مثل الفنون الحربية واليوجا). إن إعداد الراقصين. يولد نقائص بالنسبة لاعدادهم الفنى. وكثيرًا ما ينفتح الراقصون على تجارب أخرى وممارسات إبداعية أخرى وذلك بطريقة فردية، وبفضول، ورغبة شخصية. إن إعداد مصممى الرقص حديث، وهو لا يوجد فى فرنسا. يجب أن نسجل أخيرًا غياب تعليم للرقص فى الجامعات الفرنسية (استثناء فى جامعات باريس ٨ ونيس).

ويرى بعض المبدعون التبديلات مع فنانين منتمين لتخصصات أخرى كشرط أساسى لمسيرتهم، ولكنهما فى الغالب مبادرات ومسيرات فردية. تتوافق الأشكال المختلفة لتعدد التخصصات فى عرض رقص مع تعميق هذا الفن فى الحوار مع الفنون الأخرى، أو بالتعاون الفعلى مع فنانين آخرين أو أيضًا تنفيذ مشروعات أو ممارسات متعدد الفنون. إن الأدوار المخلتفة التى

يلعبها تعدد الأنظمة فى إعداد الفنان مصمم الرقص ترتكز على تعرّف بالفنون الأخرى أو على ممارستها. يمكن أن يكون ذلك:

- الإحساس بالفنون المختلفة، الغرض منها اكتساب معارف وثقافة فنية عامة، وبعد ذلك، هذه المعارف ستسهل تعاون مع فنانين يعملون في ميادين أخرى.

- الاحتكاك بعمليات إبداع "عبر الفنون" التى تستطيع إجابات محددة التخصص الأصلى (حتى لو ركّز الفنان على فنه، فلديه وسائل مواجهته بصورة مختلفة).

- إعداد مقيّم اللياقة، القادر على استخدام كل قدراته الفردية (حركة، صوت، لغة) حتى لو كان الرقص هو ممارسته الأصلية.

- الرغبة فى البحث عن أشكال جديدة للعرض تقوم بإعادة توزيع بصورة مختلفة الصلات بين الفنون ووظائف المؤديين.

وعلى أية حال يكون اللتساؤل حول الفن (بكونه لا مثيل له إلا من خلال تعدد الفنون، كما تقول Nancy) فيصبح ملاصقًا للإبداع فى هذا أو ذاك المجال المحدد. من هذه الافتراضية، نفذّت المدرستان التى قمنا بدراستها، فى بلجيكا وهولندا، برنامج إعداد فنى حيث يوجد لتعدد الأنظمة وظيفة تربوية محددة.

***ستوديوهات التدريب والبحوث للفنون الاستعراضية بروكسل Bruxelles:***
***Performing Arts Research and Training Studios (PARTS)***

تأسست مدرسة الرقص المعاصر PARTS عام ١٩٩٥ عن طريق فرقة الرقص Rosas و La Monnaie، الأوبرا القومية لبلجيكا، وتديرها مصممة الرقص Anne Teresa De Keersmaeker [٩]. بعد اختفاء مدرسة Mudra [١٠]، حيث درست A.T. De Keersmaeker، قفذت مشروع افتتاح مدرسة رقص متمشية مع الإبداع المعاصر. إن مقار PARTS [١١] موجوده فى بروكسيل، فى مكان واسع يضم أيضًا فرقة Rosas ومجموعة الموسيقى المعاصرة Ictus. تمّ تخصيص خمسة استوديوهات رقص للمدرسة لقد أقمنا فى PARTS فى إبريل عام ١٩٩٩ لدراسة تنفيذ المناهج، والتقينا مع تسعة طلبة، وسبعة أساتذة ونائب المدير [١٢]. وكانت المدرسة، وهى دولية، تضم فى ذلك الوقت ستين طالبًا، ينتمون إلى خمسة وعشرين دولة مختلفة، وأكثر من خمسين أستاذ، من بلجيكا، ومختلف الدول الأوروبية والولايات المتحدة.

---

(٩) بعد دراستها فى مدرسة Mudra، تواصل اعدادها لمدة عام فى نيويورك . منذ ١٩٨٢، اشتهرت مع تنفيذ عرض FASE بمصاحبة موسيقى Steve Reich. فى عام ١٩٩٢، تتولى إدارة مسرح La Monnaie، فى بروكسل. تتجه ابداعاتها فى اتجاهين مكملين: اما يعطى الجزء الأساسى للحركة فى امكاناتها العديدة من التنوعات ودائمًا مع علاقة وثيقة بالموسيقى (Rosas Danst Rosas, Drumming, Rain)، او يرجع العمل أيضًا إلى ممارسات مختلفة، مسرح، نص، صوت، فيلم (just before, in Real Time).

(١٠) أسس مصمم الرقص Maurice Béjart مدرسة Mudra عام ١٩٨٧ .

(١١) PARTS جمعية خاصة، تدعمها وزارة المجموعة الفلامندية والمجموعة الأوروبية تقوم المدرسة بمنح شهادة نهاية دراسات في نهاية كل دورة، وهو ليس دبلوم معترف به رسميًا من الحكومة البلجيكية. يقوم الطبة بتسديد مبلغ ٢٤٧٩ يورو للاكتتاب بالاضافة إلى ٢١٠٧ يورو سنويًا كمصروفات دراسية. ويتمتع بعض الطلبة بالحصول على منح.

(١٢) لقد قمنا بمقابلة: Theo Van Rompay، نائب المدير، والأساتذة : Alain Franco (تحليل موسيقى)، Lucy Grauman (غناء)، Lance Gries (رقص معاصر)، Kitty Kortes Lynch (المسؤل عن متابعة العمل الشخصى للطلبة)، Thierry de Mey (تاليف موسيقى)، yan Ritsema (مسرح)، yohn Wisman (رقص كلاسيكى)، والطلبة: Etienme Guilloteau (السنة الأولى، فرنسا)، Laura Kampilla (السنة الثانية، فنلندا، Mélanie Munt (السنة الثالثة، المانيا)، Arco Renz (خريج، المانيا)، Efrat Rulin (السنة الأولى، اسرائيل)، Lise Vachon (السنة الثانية Arco كندا)، Sharon Zuckerman (السنة الثالثة، اسرائيل)

## تحديات الإعداد

منذ إنشاء مدرسة PARTS حددت لنفسها مهمة أن تكون "مشروعًا فنيًا" بجانب كونها مدرسة، "معملاً موجّهًا نحو المستقبل". هدفها هو "اعداد راقصين ومصممي يمكن أن يجدوا طريقهم فى العالم كفنانين، وكمبدعين نشطاء"(١٣). تقترح PARTS تدريبًا عالى المستوى فى مجال الرقص، ولكن أيضًا فى ممارسة فنون أخرى خاصة بخشبة المسرح، خصوصًا الموسيقى والمسرح. ويتم استكمال الاعداد باكتساب أسس نظرية تسمح للطالب باكتساب أدوات تفكير و تعميق معارفه. من المفروض "وضع الرقص فى المضمون الأكثر شمولية للفنون المسرحية ووضع فى الاعتبار الإعداد النظرى للفنان الشاب"(١٤). مطلوب من الطالب أن يقوم باختيارات جمالية، والتفكير فى ممارسته "والتفاعل بين الفن والمجتمع، الماضى والحاضر، التخصصات المختلفة الفنية"(١٥). يجب أن يتم "اثارته كراقص وهو مطالب بتغيير حدوده"(١٦). حتى عام ٢٠٠٠ ، كان برنامج الاعداد يتم فى ثلاث سنوات السنتان الأولتان تمّ تخصيصهما للاعداد التقنى والإبداعى، السنة الثالثة كانت مخصصة لتنفيذ أسلوب شخصى. إن اختيار المتداخلين فى الاعداد مهم، إنهم فنانون وتربويون ذوو مستوى عالٍ، ومهتمين بمشروعات أخرى.

---

(١٣) الرجوع إلى ملف تقديم فرقة Rosas ومدرسة PARTS، ١٩٩٩ .

(١٤) نفس المرجع.

(١٥) نفس المرجع.

(١٦) نفس المرجع.

هم يمثلون أساليب وتيارات مختلفة جدًا. أخيرًا، من المهم احتكاك الطلبة بالبعد العرضى للرقص مع السماح بتقديم أعمالهم الإبداعية بصورة منتظمة.

## اختبار القبول فى مدرسة *PARTS*.

تنظم مدرسة PARTS تصفيات مبدئية فى دول مختلفة – بالنسبة لدوره ١٩٩٨ – ١٩٩٩: النمسا، فرنسا، بولندا، بلجيكا، السويد، ايطاليا، جنوب إفريقيا.[١٧] يتم اختيار ما يقرب من ثلاثمائة متقدم ، وتتم دعوتهم لثلاثة أيام حضور في بروكسيل. بعد يومين من جلسة الاستماع، يتم اختيار من ثمانين إلى مائة شخص. وفى نهاية اليوم الثالث ، يتم قبول ثلاثين متقدم، وقائمة انتظار. يتبعون محاضرة رقص كلاسيكى ومحاضرة رقص معاصر فى كل يوم من أيام الاختبار. يدرسون مقاطع من البرتوار التصميمى المعاصر، يُطلب منهم أيضًا اقتراح عمل شخصى والاشتراك فى الارتجالات. يتم دعوة بعض المتقدمين لمقابلة اللجنة. وقد حدث أن أحد المتقدمين ليس لديه أية ممارسة فى الرقص قد تمّ اختياره (وهذا شىء استثنائى)، القاعدة هى وضع المستوى التقنى للمتقدم على علامة مع عدد السنوات التى مارس فيها الرقص.

يرى Theo Van Rompay، نائب مدير المدرسة، أن الصفات المطلوبة للقبول هى: الفطرة، ذكاء الجسد، الطاقة الجسدية، الخيال، التواجد المسرحى، القدرة على النظر والسمع (عكس النرجسية)، القدرة على

---

(١٧) التصفيات المبدئية لعام ٢٠٠٠ / ٢٠٠١) تمت فى ألمانيا، فى انجلترا، فى بلجيكا، فى فرنسا، فى اسبانيا، فى فنلندا، فى المجر، فى النرويج، فى بولندا، فى البرتغال، وفى سويسرا.

استيعاب معلومات جديدة فى يوم قليل ... السن المطلوب للتقدم للمدرسة هو ثمانية عشر عامًا : من النادر القبول بعد سن الخامسة والعشرين.

## إدارة ومحتوى الدراسات.

فى كل عام، يمتد الإعداد من شهر سبتمبر إلى شهر يونيو من كل عام خلال خمسة وثلاثين اسبوعًا محاضرات. يحضر الطالب ستة وثلاثوين ساعة محاضرات اسبوعيًا، من الاثنين حتى الجمعة. وتقدم المحاضرات باللغة الإنجليزية. Letty Kortes Lynch مسئول عن متابعة العمل الشخصى للطلبة. هم يحضّرون أعمالهم الشخصية خارج ساعات المحاضرات، وتكون الاستوديوهات تحت تصرفهم فى المساء وأيام السبت. تجتمع لجنة مكوّنة من أساتذة فى تطوّر المدرسة. وقد قال لنا بعض الأساتذة أنهم نادمون لكونهم لم يشتركوا فى هذه اللجنة ولكن تدخّل بعض الأساتذة على فترة مركزة لا يسهل دائمًا متابعة العلاقات بين مختلفة المتداخلين.

## الرقص.

يخصص نصف وقت المنهج للرقص والممارسات الجسدية: محاضرة رقص كلاسيكى ومعاصر، ورش تكوين وارتجال، دراسة ريرتوار معاصر (مسرحيات Trisha Brown , William Forsythe, Anne Tersa De keermaeker، تحليل الحركة شياتسو وايكيدو (عن اليابان) تتم دعوة مصممى رقصات للإبداع مع الطلبة، يتم اختيارهم من بين الذين يقدمون إبداعات تمثل تحديًا Meg, Stuart yonathan Burrows, Pierre Droulers, فى ١٩٩٨ – ١٩٩٩). ومطلوب أيضًا من الطالب إتمام عمل بحث شخصى (تأليف سولو،

ودويتو) فى الرقص المعاصر، يتم تخصيص مكان كبير لتقنيات الاسترخاء[١٨] (عمل رقص يعتمد على مفاهيم استرخاء واتصال)، ولكن التيارات الحالية

- الكبيرة يمثلها : Merce Cunningham و Pina Bausch.

## الموسيقى

من بين الفنون الأخرى المسرحية، تحتل الموسيقى مكانًا هامًا. فى كل إبداع، يكون مصمم الرقصات موضوعًا أمام تحدٍ جديد على المستوى : معرفة خصية الكتابة الموسيقية، اختيار يتم فى مجمل العلاقات الممكنة بين الرقص والموسيقى.

إن الاهتمام بهذه العلاقات ضرورى في العملية الفنية Anne Tersa De Keersmaker هى تعمل على أعمال موجودة فعلاً أو بالتعاون مع مؤلفين موسيقيين، وتختار أن يعزف الموسيقيون مباشرة، وهى ضمن المصممين المعاصرين، وإحدى القلائل الذين عمقوا دور الموسيقى فى عرض رقص. لقد أكدت بطبيعة الحال على أهمية الإعداد الموسيقى بداخل المدرسة. يتضمن الاعداد الموسيقى محاضرات تحليل موسيقى، وإيقاع، وغناء، ورش تأليف موسيقى. فى محاضرة التحليل الموسيقى، يقترح الأستاذ عملاً يعتمد على تاريخ الموسيقى وعلى دراسات الهياكل الموسيقية والسولفاج، ولكن مع التوجه دائمًا نحو احتياجات محددة للراقصين، ومع وضع فى الاعتبار تنوّع الإعداد

---

(١٨) بخصوص هذه التقنيات الخاصة بالرقص، يمكن الرجوع إلى رقم ٤٦ - ٤٧ من مجلة Nouvelles de danse، بروكسل، Contredanse، ٢٠٠١، وكذلك الأرقام ٢٨، ٢٩، و ٣٨، ٣٩.

السابق للطلبة. تعتبر هذه المحاضرة أداة أساسية تساعد على التفكير التحليلى بخصوص الرقص، طبقًا لرأى Alain Franco الذى يبدأ من الأعمال "من أجل استخلاص مبادىء عبر التاريخ"، هو "يوضح مبادىء التحليل الموسيقى من أجل تنمية السمع الخاص بكل واحد"[١٩]. هو يحاول إدماج الطبة فى تخصصه بوضع توازيات مع التصوير، والتعبير الخطى، والأدب. تقترح Lucy Grauman، مدرسة الغناء، عملاً على الصوت والأنغام مع التأكيد على المدخل البدنى (مفهوم الوسط، التنفس، داخل الجسد، إلخ)، وهى تقترح أيضًا مدخلاً للغناء أكثر وضوحًا (تعلّم مقاطع وسولفاج). ويدرّب المؤلف الموسيقى Thiérry de Mey، وقد اشترك كثير من إبداعات Rosas، الطلبة على المبادىء الأولية للتأليف الفنى ويدعوهم لتطبيقها على خامات تصميمية يقومون بتنفيذها.

## المسرح

تتم ممارسة المسرح من خلال ورشة سنوية مدتها خمسة أسابيع وتنتهى بإنتاج مسرحى. الورشة مكثفة، كل يوم مخصص للمسرح. يعمل المعدون على اكتساب صفات محللى اللياقة: التواجد المسرحى وإثبات الذات دون تركيز الرقص. هم يؤكدون كذلك على استخدام نصوص حتى يدمجو الطلبة فى العلاقة بالكلمات ومن أجل إيجاد نمط آخر للطاقة الجسدية.

---

(١٩) Geisha Fontaine _ Alain Fanco، إبريل ١٩٩٩ .

## الأسس النظرية

الهدف هو"جعل الطلبة يتذوقون ما يمكن أن تكون النظرية، تقديم اقتراحات بطرق لهم، مداخل وخامات تسمح لهم بتعميق معارفهم"(٢٠). خلال الإعداد يتم التعرف على تاريخ الرقص، والمسرح، وعلم الاجتماع، والفلسفة، وعلم الأعراض ويقومون أيضًا بزيارة المعارض، ويتعرفون على الفيديو، ويحضرون محاضرات لفلاسفة، ونقاد وفنانين الهدف هو "إدخال العالم، بأوسع معنى ممكن له، في المدرسة."(٢١)

## العروض

تُختتم كل ورشة بعرض للطلبة الآخرين والأساتذة، إنها عروض الـ Workshop" يقدم الطلبة أعمالهم الشخصية خلال Student showings مخصصة لجمهور ينتمى أساسًا لوسط الرقص فى بروكسل يدُعى جمهور أوسع فى مقار Student Performances التى تجمع أعمال طلبة يتم اختيارهم من قبل الأساتذة. فى نهاية المنهج، يقدم الطلبة التصميم الخاص بنهاية الدراسة أولاً على مسرح المدرسة، ثم على مسارح بلجيكية و أجنبية.

---

(٢٠) الرجوع ـف تقديم فرقة ROSAS ومدرسة PARTS، سبق ذكره.

(٢١) نفس المرجع.

## وجهة نظر الطلبة فى الاعداد

إن جودة الإعداد التى تميّز PARTS تجعل من طلبتها أشخاصًا محظوظين بالنسبة لمجمل الراقصين الدارسين. كلهم يشعرون بذلك، حتى لو عبروا عن بعض التحفظات أحيانًا على مظهر ما فى تشغيل المدرسة. كثيرون منهم يؤيدون "غياب النموذج الذي يحتذى به، عدم سيطرة أسلوب رقص بعينه، وتشجيع الفوارق". هذا الإعداد "يسمح لى أن أجد نفسى، أن أتعرف على نقاط ضعفى، هو يحفزنى لمعرفة نجاح اختياراتى"، هكذا تؤكد إحدى الطالبات. بالإضافة إلى ذلك، إن صورة الرقص، التى كانت لديهم عند دخولهم المدرسة، تتطور. يستحسن الطلبة أن يتلقوا إعدادًا متميزًا في الرقص انفتاحًا على مجالات أخري. إن تعدد الأنظمة يبدو ضروريًا، يُنظر إليه كميزة بالمقارنة بالمناهج فى مدارس أخرى للرقص. يتميز الطلبة بالكفاءة التربوية والقيمة الفنية بالإجماع. بالإضافة إلى أن الأساتذة متواجدون، ومن اليسير التحدث إليهم "إنهم يطبقون أسلوبهم فى التعليم وفقًا للطلبة، دون أن يختبؤا وراء معرفتهم، حتى من الناحية التربوية، هم فى حالة بحث". إن تنوع البلاد التى ينتمى إليها الطلبة، وبالتالى ثقافتهم، يعتبر ميزة إيجابية جدًا، فهو يسمح ليس فقط بالانفتاح إلى أساليب أخرى للتصرف، ولكن أيضًا بإيجاد روابط قوية، تشجع على فرص تعاون بعد التخرج من المدرسة يُنظر أيضًا إلى الفروق فى الإعداد الخاص بالطلبة عند دخولهم المدرسة بصورة إيجابية بعضهم قد تمّ إعداده أساسًا فى مجال الرقص، والبعض الآخر تلقى إعدادًا أكثر انتقاء (مسرح، رياضة...)

إن التحفظات تخص أساسًا قلة الوقت الراجعة إلى أهمية البرنامج. "التقليل كثير من الطلبة أن يكون لديهم مزيدًا من الوقت الحر، أن يتمكنوا من اكتشاف المدينة، حضور مزيد من العروض، زيارة متاحف، أو أن يتفرغوا أكثر لعملهم الشخصى. ولكن عندما يُسألون عما يجب حذفة من البرنامج، لا يعرفون الإجابة لأن "كل شىء مهم" هناك شعور واضح بضيق الوقت فى المدرسة لدرجة استحالة وجود أية حياة خارجها. "تنادى المدرسة بالاستقلال ولكن التشغيل مدرسى جدًاومنظم جدًا حتى أن هامش الاستقلال محدود للغاية.

وهذا يمثل خطرًا، خصوصًا فى السن الشابة". تطالب إحدى الطالبات "بسلطة أقل شأنًا". كثيرون يقولون: "يجب أن نكون أقوياء". وأخيرًا، يتساءل البعض. "إذا كان هدف PARTS أن يكون معترفًا بها كمدرسة ذات جودة من قبل المؤسسات لا يضّر بشأن بحث أكثر تجريبيًا. "هناك نقص فى الحرية، حتى فى يالاختيارات الفنية، بعض الاتجاهات لا تتمتع بالتشجيع، وفيما يخص ما يُنتظر منّا، يمكن أن نخضع إلى حدّ ما إلى مراقبة ذاتية". ولكن أغلب الطلبة يشعرون بتحوّل حقيقى خلال إعدادهم ومدخلهم الفنى للرقص، هم يفضلون أن يتم تنشيطًا فى مسيرتهم وفى تساؤلاتهم الفنية والشخصية.

## وجهة نظر الأساتذة فى تعدد الأنظمة

يعتبر تعدد الأنظمة رهانًا يدفع إلى إعدادًا أكثر كمالاً للطلبة. تقول Kitty Kortes Lynck: "في البداية، لا نفهم ولكن إذا ما تمت ممارسته، فإنه سيتبين بعد ذلك فائدته". فهو يسمح بالاستفادة من عدة مداخلات، و "أن

نكون أكثر ذكاء فى الجسد"، "هو يساعد على الانفتاح على الآخر، واكتشاف ما هو غريب[٢٢]. على سبيل المثال، ينمى الانفتاح على المضمون المسرحى التفكير والخطاب النظرى. "يقدم تعدد الأنظمة الإمكانية لمصممى الرقصات أن يكونوا على مستوى المبدعين الآخرين، هكذا يقول Théo van Rompay. كثيرًا ما يكون الإعداد التقنى للراقص سائدًا، خصوصًا أن مسيرته غالبًا ما تكون أقصر من بقية المؤدين. ويمكن أن ينتج عن ذلك انغلاقًا فى البحث عن نتيجة قصوى للإمكانات الجسدية على حساب التحديات الفنية. فى مدرسة PARTS، يهتم العديد من الطلبة، وهم فى البداية حريصون على إتقان الرقص، بالمواد التى كانوا ينظرون إليها كمواد ثانوية.

إن عدم الاهتمام بالرقص فقط يسمح للطالب أن يرصد ما هو مشترك لكل الفنون، هو أيضًا تشجيع على "اللعب بالأفكار"، ومعرفة القيام باختيارات، مثلاً، تنمية معارفه الموسيقية يسمح باتخاذ موقف شخصى بالنسبة للسؤال الدقيق الخاص بعلاقة الموسيقى بالرقص فى مجال تصميم الرقصات. يمكن للطالب أن يعمّق فى اتجاهات مختلفة وتعلم "قفز الحواجز". هو يشعر بإحساس الحرية حيث إن المادة المدروسة، مثلاً المسرح، ليست التحدى الرئيسى له أو لأستاذه، مما يسمح له أن يكون أكثر جرأة. إن الروابط الموجودة بين مختلف الفنون ترجع إلى مسئولية الطلبة، ويرى الأساتذة أن ذلك أفضل تؤدى بعض اقتراحات المدرسة إلى الربط بين مجالين مختلفين، على سبيل المثال محاضرة التأليف الموسيقى لـ Thierry de Mey ومحاضرة التحليل الموسيقى لـ Alain Franco.

(٢٢) Kitty Kortes Lynch إلى G. Fontaine، إبريل عام ١٩٩٩ .

إن البعد متعدد الأنظمة يساعد على تكوين فصيلة أخرى من الفنانين يتناسبون مع أشكال جديدة للعروض.

## المسيرة التربوية لـ *Thierry de Mey*

يواصل Therry de mey، بالتوازى مع إعداد موسيقى كلاسيكى، دراسات عن السينما ويحصل على دبلوم إخراج. فى بداية الثمانينيات، كل ضمن مجموعة فنانين شبان من مدينة بروكسل، ويقابل Anne Tereas de Keersmaeeher، وكانت وقتها طالبة فى مدرسة Mudra بالنسبة له، "لايوجد فرق كبير بين تخيّل تأليف تصميمى، موسيقى أو فيلمى. إن الإبداع مع ربط فنون مختلفة هو شكل فكر، وحياة، طبيعى"(٢٣). ويتعاون مع De Keersmaeker منذ مسرحية Fase (١٩٨٢) حيث يلعب دور العين الخارجية فى إعداد هذه المسرحية، وفى مسرحية Rosas danst Rosas (١٩٨٣)، يعمل المؤلف الموسيقى ومصممة الرقص بصورة أكثر تكاملاً. يتم الإعداد فى الموسيقى والتصميم الرقصى فى الوقت نفسه، ويوقّع Thierry de Mey أولى مؤلفاته الموسيقية للرقص. وقد استمرت بعد ذلك هذه العلاقة فى Amor constante mas olle de la muerte (١٩٩٤)، قام المؤلف الموسيقى ومصممة الرقص ببناء سبعة مقاطع بدءًا من سبعة طرق للتعامل مع الصلة بين الرقص والموسيقى، كان الغرض هو تعريف استراتيجيات جديدة للإنتاج الموسيقى والتصميمى مع استخراج ثوابت جديدة. قام Therry de Mey بإنشاء فرقة Maximalist وتعاون مع مصمم الرقص Wim Wandehekeus فى عدة أعمال. ومع كل مقابلة مع مصممى الرقص، كان يقوم بإجراءات جديدة، أو

---

(٢٣) Thirry de Mey إلى G. Fontaine، إبريل ١٩٩٩، وكذلك بالنسبة للشواهد التالية.

بعمقّ طرقًا تم اكتشافها فى إبداع سابق، وذلك من أجل اثراء العلاقة بين الموسيقى والرقص. إنه أيضًا أسلوب لتجديد طريقة التأليف الموسيقى، كما يجدّد مصمم الرقص مسيرته التصميمية. كل مبدع يجد طرقًا خاصة به وجديدة فى الحوار وممارسة فنية مشتركة.

إن هذه المسيرة الخاصة بالالتقاء بين ميادين مختلفة هى بالتأكيد فى قلب التحديد التربوية التى يحددها لنفسه Thierry de Mey. "ما أريد أن أنقله إلى الطلبة، هو ما فهمته فى عملى الشخصى". بالتوازى مع أنشطته كمؤلف موسيقى وسينمائى، فإن Thierry de mey يقوم بالتدريس فى أن واحد لراقصين، ومؤلفين موسيقيين، ومعماريين، ومهندسين مدنيين ورجال مسرح (... Das Arts, Le Fresnoy, IRCAM, PARTS).

"إننى أتابع حلمًا أقوم ببنائه شيئًا فشيئًا. هناك مؤلفون موسيقيون منغلقون فى استوديوهات فى أدوار تحت الأرض تحت نافورات Stravenski.

هناك راقصون – مصممون شبان موجودون هنا، غارقون فى ممارستهم للرقص، وللجسد. يوجد أيضًا كثير من الأشخاص بالمؤلفون بالسينما، والفيديو، وطرق الاتصال الجديدة، لديهم أفكار كثيرة، ولكنهم يضيعون أحيانًا فى تصنّع ما، عندما لا يكون لديهم شىء قوى أمام الكاميرا يجب أن يتقابل كل هؤلاء الأشخاص، فعليًا.

يجب أن يكون لكل منهم احترام حقيقى للمجالات الفنية الأخرى، والشعور بالرغبة الحقيقة فى التداخل والحوار. إن التقاء الأنظمة قد أصبح شيئًا شبه

عادى، ويعتقد أنه الحّل لكل المشكلات. ولكنه على العكس صعب جدًا. هو يحتاج فى تنفيذه إلى قوة هائلة، يجب تجسيد المشروع. أحاول تحقيق ذلك مع الطلبة.

هو يقترح عليهم تطبيق اجراءات مستخدمه فى الفنون المختلفة فى مسيرتهم التكوينية. المطلوب تنفيذ عمليات منطقية للفكر دون تحديدها لمجال أنشطة واحد. يقوم الطالب تتجريب تقنيات متنوعة وتنموية بدءًا من خامة أولية قد أعدها. بالنسبة للراقصين، تسمح المرحلة الأولى بتعريف مصطلحات شخصية مع التركيز على ركائز متنوعة، على سبيل المثال: الكلمات، عملية الكتابة، أجزاء الجسد، العناصر الطبيعية، المكان، الذاكرة، إلخ. يبنى الطالب جملة حركية يقوم بتقسيمها إلى عدد ما من العناصر. فى المرحلة الثانية، يحوّل الراقصون هذه الجملة بواسطة عمليات مستندة، على سبيل المثال، على الحركة الانتقالية - 'صلات المختلفة، إلخ. المطلوب فى كل مرة تعديل الحركة فى هذه المكونات الثلاثة: المكان، الزمان، الجسد. يقترح Therry de Mey أمثلة مأخوذة من فنون مختلفة إن التغيير التدرجى تمثله تمامًا السينما، فى استخدام المقاسات المختلفة من المصطلحات. بالنسبة لمفاهيم الخاوى والملىء، هو يرجع إلى التصوير الصينى أو إلى النحت البوذى ("بما أننا لا يمكننا تقديم الله، فإننا نقدم المكان حول الله"). يلاحظ الطالب أيضًا ما تعطيه قاعة تكوين فى المجال نفسه، ولكن بأساليب مختلفة جدًا. فى الموسيقى، إن مفهوم التراكم الإيقاعى سوف يمكن رصده فى موسيقى أقزام ولكن أيضًا فى عوالم جمالية مختلفة جدًا مثل عالم Mozart، Stravinski، و Ligeti، و Steve Reich.

عندما يقوم Thierry de Mey بالتدريس إلى مؤلفين موسيقيين، وفنانين فيديو أو مهندسين مدنيين، فإن شكل العمل واحد. إن مبدأ التشابه بين الفنون المختلفة المطبّق على التكوين يعتبر أداة. "هذا يمثل خطرًا فى العالم هكذا يقول Thierry de Mey إن ليس كل شىء قابلاً للتحويل". التحدى هو اقتراح تبادلات بين الفنون المخلتفة. "يجب أن تتداخل الأنظمة، فى رغبة الوصول إلى قلب المسيرات. من المهم تقييم، عندما يكون مبدأ التشابه حاملاً، متى يكون مُنقصًا؟ إن تعليم التكوين يتضمن أيضًا خطر "تقديم أطباق باردة" وهذا يمثل مشكلة فنية بالنسبة للفنان، إيجاد إجابات خاصة به لمشكلات الإبداع هام جدًا. و اقتراحها على طلبة بعد مرور عشرين عامًا ليس صحيحًا إلا إذا تمّ تشجيعهم على تخطيها، وتطبيقها دون تحويلها إلى مجرد وصفات.

"التناقص فى التعليم الفنى هو أن التحدى يتغيّر دائمًا، وأن تساؤل إنتاجى ضرورى. لم نعد فى حمى وحتمية الإبداع. أقول للطلبة: "حذارى، إننى أسلم لكم هدية مسمومة، حاولوا أن تكتشفوا أسئلتكم" ولكنى إذا جعلتهم يشكون أكثر من اللازم، فقد أريكهم أكثر من أى شىء آخر: الأهم هو نقل القوة إليهم، ضرورة تنفيذ مشروع.

## Ian Ritsema : المسرح، النص، الجسد

يقوم المخرج Ian Ritsema بالتدريس فى PARTS مثل إنشاء المدرسة، فى عام ١٩٩٥ اقتراح ورشة مسرح مدتها خمسة أسابيع، مصحوبة بتقديم عرض، هو الصيغة المثلى له. يريد الطلبة قبل أى شىء أن يصبحوا راقصين،

وتسمح لهم ممارسة مكثفة وخاطفة للمسرح باكتساب جودة عالية من تقييم اللياقة، التى تتطور بعد ذلك فى المجالات الأخرى المدروسة فى المنهج. إن الهدف الرئيسى للورشة هو النص، وهو خامة كثيرًا ما يهملها الراقص. اقتراح Ritsema نصوص معروفة، على سبيل المثال نصوص لـ Shakespear , Heiner Müller, Koltes، ولكنه يطلب أحيانًا من الطلبة أن يختاروا النصوص: مقتطفات من يوميات خاصة، قصائد يحبونها، مقالات صحفية من اختيارهم. ومع ذلك، هو يفضّل العمل على نصوص صعبة تتطلب فهم ما يقال. هو يؤكد على بعد اتصال اللغة ويدفع الطلبة إلى ملاحظة أفضل للراقصين الآخرين والمتفرجين. المطلوب هو التبادل، أداء شىء ما سويًا، بينما الراقص لديه أحيانًا الاتجاه للعمل وحده. بالنسبة لـ Ritsema، "الذهاب إلى المسرح يتطلب توجهًا من جانب المؤدى"، وهذا يحتاج إلى عمل "يجب أن يكون هناك هدوء داخلى حتى يظهر الشخص برقة منضبطة"(٢٤). بينما يتحدث الممثلون كثيرًا، يتحدث الراقصون قليلاً. إن ممارسة المسرح تعطيهم الفرصة للتعبير عن أنفسهم بصورة أفضل شفاهة وإن يكونوا منتبهين لمعنى الكلمات وللفكرة التى تشغلهم.

"إن المسرح يصنع نفسه بحياته هو، وهذا أضعف بالنسبة للرقص حيث تلعب التقنية دورًا رئيسيًا. من الأجدر بالنسبة لراقص أن يفهم بصورة أفضل شخصيته، وفروقه. إنه يتعلم استثمار تجربته، ووحدته، وأمله ويأسه، فى طريقة وجوده على المسرح. إنه باب يُفتح يسمح بتواجد أكثر ليس الحال هو حال منفّذ موضوعى يحاول عمل حركات على أفضل وجه".

---

(٢٤) Ian Ritsema إلى G. Fontaine، إبريل , ١٩٩٩، وكذلك بالنسبة للشواهد التالية.

خلال الورشة الأولى، ينتاب الخوف أغلب الطلبة. "هم يريدون الحركة، يظنون أنهم مخلوقون لذلك وليس للكلام". ولكن هذا الخوف يختفى سريعًا، ويكون التقدم مذهلاً من عام إلى آخر. اقتراح Ritsema ورشة عن "هاملت" لشكسبير وعن Hamlet - machine لـ Heiner Müller. وقد عمل مع الطلبة كما لو كانوا ممثلين محترفين: قراءة، مناقشات، مقارنة بين نصين. "إن النص له معنى، فكرة. ما يجب أداءه، هو الفكر. لا يجب أداء النص، ولكن قوله. الفكرة سريعة، يجب أن يُترك لها مكانًا أداء النص، ولكن قوله. الفكرة سريعة، يجب أن يُترك لها مكانًا فى الجسد، وعدم الاكتفاء بأن نكون "رأس متكلمة". عندما تُطرح فكرة، يتم الرقص بالكلمات، وتكون الموسيقى. ولكن يجب أن نكون واضحين". يرى Ian Ritsema أنه من الأفضل أن ينمى طلبة الرقص قدرتهم الشفهية أكثر بالانتباه للفكرة من اكتساب تقنيات إلقاء. أحيانًا، يسمح المسرح لطالب أن يكشف عن وجه لشخصيته، وهذا يساعده بعد ذلك فى خبرته كراقص. إن هذا العطاء من المسرح إلى الرقص يبدو له مكملاً أساسيًا، ولكن من المهم ألا ننسى أن الهدف الأول هوالرقص: "والا، نخاطر بإعداد ممثلين صغار وراقصين صغار". فى مدرسة PARTS، يجب على الطلبة أن يستوعبوا التقنيات المختلفة للرقص التى يحتكون بها، و "ايجاد التماسك الخاص بهم حتى لا يصبحون كوكتيلاً مكوّن من قليل من Forsythe، وقليل من Keersmaeker، وقليل من Frishe Brown. الطريقة نفسها، استخدام المسرح لا يجب أن يحدث بطريقة مصطنعة. ليس المطلوب التحدث إجباريًا فى سؤال نخلقه، هذا يجب أن يكون اختيارا مسببًا فعلاً بواسطة المسيرة المبدعة. على مستوى الإعداد، إن البُعد متعدد الأنظمة يجب أن يبقى إضافة للتخصص المختار، أن يكون أداة ليكون أفضل فى مجاله. سوف

يستطيع الراقص، فى مسريته المهنية، أن يشارك فى مسارات متعددة الأنظمة بالكامل، ولكن على أن يكون قويًا وذا خبرة فى تخصصه.

## وجهة نظر الطلبة فى تعدد الأنظمة

إنهم يوافقون على تنوّع المواد المدروسة بصورة جماعية. بعضهم أبدى رغبته فى الالتحاق بمدرسة PARTS لأنها متعدد الأنظمة، البعض الآخر انساق وراء سمعة المدرسة أو أسم Onne Teresa De Keersmaejker، على أقل إدماج فرقة ROSAS بعد ذلك. مهما كان السبب المبدئى، فإن تعدد الأنظمة ينُظر إليه كاثراء، على مستوى الثقافة العامة ومعرفة الفنون الأخرى، ولكن أيضًا الرقص ذاته. تعدد الأنظمة يمسح "بفتح أبواب"، لاكتشاف عناصر تصبح أدوات، ومعرفة أوجه التشابه بين مختلف الفنون. إن تعدد الأنظمة يعطى مزيدًا من الاستقلال، يقوم الطالب بإقامة صلات بين مختلف ممارساته، ويبحث عن المعنى الحقيقى لكل مجال. يضع نفسه فى "حالة تأهب" ويجرّب كيفية تطبيق طرق جديدة للرقص. تسمح محاضرات الرقص بايجاد صلات جديدة للغة التى تُخجل أحيانًا الراقصين المعتادين على غياب الكلمات. أن يقوم بالكلام، والغناء، يعطى ثقة فى النفس: إنها طرِيقة للتعريف أكثر على الذات. الانفتاح على الفنون الأخرى يساعد على فهم أفضل لتطور الفن عمومًا. بالإضافة إلى ذلك، "إذا وجدنا حدودًا فى تخصص، نجدها فى المواد الأخرى. وهنا يتم البحث على كيفية تخطيها"، هذا ما سجّله أحد الطلبة. يرى طالب آخر أن "المحاضرات كلها ممتعة". "أحيانًا، أتعلّم أكثر من محاضرات الغناء أو المسرح عن محاضرات الرقص"، هكذا تؤكد إحدى الطلبات. التواجد فى مجال آخر فنى يوليد أحيانًا تصرفات جديدة، فى وقت

يكون هناك شعور بعدم التقدم فى مجال الرقص. يريد الطلبة أيضًا أن يتم دفعهم ثقافيًا، هم يفضلون اكتساب طرق تفكير فى ممارستهم. هم لا يحبون التركيز فى الرقص فقط. يقول أحد الطلبة: "عندما لا يكون سوى الرقص، نحن نختنق". على عكس ذلك، كثير من الطلبة غير سعداء بهذ الكم الهائل من المعلومات دون أن يكون لديهم الوقت الضرورى لاستيعابها. هناك خطر فى أن "يغرق"، و"أن يضيع"، هناك خطر "الجرعة الزائدة". إن عدم إمكانية تعميق ما يتم دراسته محبط للغاية أحيانًا. ولكن يعترف الطلبة أن هذه الانطباعات تتغير خلال العام وخلال الإعداد، فمثلاً فى نهاية الفصل الدراسى، يغلبهم الإرهاق. وفى العام الثانى، يدركون أن المكسبات موجودة، وأن عناصر تم تناولها فى العام الأول أصبحت فعّالة. ويعتقدون أنهم سيستخدمون فيما بعد ما لا يدركونه الآن. إن البعد متعدد الأنظمة للإعداد يعتبر أيضًا مكسبًا للحصول على عمل بعد المدرسة: إنهم يعرفون أنهم سيحصلون على عروض أكثر تنوعًا.

## *Cédric، طالب فى السنة الثانية*

Cédric، طالب فرنسى، سنه خمسة وعشرون عامًا، حاصل على ليسانس فى العلوم الاقتصادية. بدأ ممارسة الرقص فى الثامنة عشر. خلال دراسته الجامعية فى مدينة Rennes، كان يخصص سبع ساعات أسبوعيًا لورش ومحاضرات فى الرقص خلال السنة التحضيرية للدرسات العليا، كان يحضر أيضًا محاضرات فى المركز القومى لتصميم الرقص فى Bretagne، الذى كانت تديره مصممة الرقص Catherine Diverrés، ومحاضرات فى كنسرفتوار الرقص فى Rennes. أنشأ أيضًا مع بعض أصدقائه فرقة

لتصميم الرقص. وبدلاً من الانتهاء من الدراسات العليا، قررّ تخصيص كل جهده للرقص لمدة عام على الأقل. وبعد مقابلته أحد خريجى مدرسة ROSAS، علم بوجود مدرسة PARTS ونجح فى امتحان القبول فى بروكسل. وكان معجبًا ببرنامج الإعداد خصوصًا فى طابعه متعدد الأنظمة. وإذا لم يُقبل فى مدرسة PARTS، كان سيعمل على أية حال على الإعداد فى عدة تخصصات. خلال دراسته، بجانب الرقص، حضر أيضًا دورات فى الكوميديا دل آرت، والمسرح التجريبى، وفنون المهرج. في مسيرته الفنية، ما يدفعه هو الانفتاح على الآخرين واكتشاف ميادين جديدة. "إنى أرقص اليوم، ولكن ما يهمنى أكثر، هى حياتى. الرقص وسيلة، أجد فيها متعة كبيرة، ولكن من الممكن أن أفعل شيئًا آخر، يومًا ما".(٢٥) بالنسبة لـ Cédric، هدف المسئولين فى PARTS هو"أن يجعلوا منها مدرسة تقوم بتخريج أشخاص أقوياء، لديهم ما يقولونه ويفعلونه فعلاً".

كطالب، "تعلّم Cédric مجموعة أشياء فى مختلف الاتجاهات"، "لقد اكتسب أدوات يستطيع استخدامها بطريقة شخصية". خصوصًا الارتجال ووضع الجسد سمحا له بتنمية مرونة بدنية كانت تنقصه إن إمكانية الاحتكاك بتقنيات مختلفة للرقص وفنون أخرى يعتبر أساسيًا. يقول Cédric: "لدى رغبة فى صنع عسلاً طيبًا فعلاً، ولذلك، لا يجب أن آخذ رحيق زهرة واحدة، ولكن زهورًا كثيرة، أننى مسئول عن طريقة خلطها.(٠٠٠) عندما جئت هنا، كنت خامًا، ومليئًا بالطاقة، ولكننى لم أكن أعرف شيئًا". مثل بقية الطلبة، هو يدرك إنه من الصعب جدًا عدم الاكتفاء باستهلاك كل ما يقدّم.

---

(٢٥) Cédric إلى G. Fontaine، إبريل ١٩٩٩، وكذلك بالنسبة للشواهد التالية.

"أنت تفتح أبوابًا وتغلقها بسرعة فائقة، تقوم برحلات يمينًا وشمالاً، ولكن تعرف أنه لابدّ أن تعود فيما بعد. إن الفكر والجسد يحتاجان لنظام ما لا توفّره فترات العمل المكثفة والسريعة فى هذا المجال أو ذاك. ولكن من الحقيقى أن النظام يمكن أيضًا أن يعدّ شخصًا، ويغلق عليه فى حُسن أداء. على سبيل المثال، تتطلب الفنون الحربية وقتًا، ولكن، فى نهاية هذا الوقت، تكتسب شيئًا واحدًا. الحلّ، وهو ما يحدث هنا، هو الرجوع على التجارب نفسها، فى ذات العام أو العام التالى.على أية حال، يتم الإعداد فعلاً بدءًا من مسيرة شخصية".

Cédric، "ذو طبيعة مدهشة"، يهتم بكل المحاضرات، على مستويات مختلفة، إن محاضرة التحليل الموسيقى اكتشاف، تقود إلى استخدام الموسيقى بشكل مختلف. ومحاضرة الإيقاع أعطته الإدراك أنه يوجد موسيقى أساسية "وهذا غيّر من موسيقية رقصى. إنه درس حياة. أين تضع حياتك بالنسبة للأشكال؟ يشير Schirren[٢٦] أننا لا نحيا إذا كنّا فقط راضين عن كل شىء، أحيانًا يكون ذلك قبله بقليل، أو بعده بقليل، ويجب اللعب على ذلك. وقد أدركت ذلك. إنها فلسفة حياة". إن ورشة المسرح "أساسية بالنسبة للتساؤل على معنى و وزن ما نقول". بالإضافة إلى ذلك، "نضع أنفسنا بالنسبة للواقع". الصلة بالآخرين أيضًا مهمة "لقد اكتشفت أيضًا تجربة فريق. وهذا ممتع فعلاً. إن مشاركة مغامرة مع الآخرين هو الفعل الأقوى، والأكثر سياسيًا أيضًا". إن محاضرات التأليف الموسيقى "تشجع على ميلاد النظم الخاصة بالفرد، والانتباه إلى وضوح ما نظهره، وعدم الاكتفاء بالطابع العفوى

---

(٢٦) الرجوع إلى Le Rytime Primordial et sowverain : Fernand Schirren بروكسل، Contredanse، ١٩٩٦.

للإبداع". إن المحاضرات النظرية مهمة حتى لو كانت المفاهيم التى نتتناولها تتم بصورة سريعة. وعلى كل شخص أن يختار هذا الطريق أو ذاك "الآن، اقرأ Foucault و Derrida، لأن بعض العناصر التى تناولتها المحاضرات عنهما شجعتنى لمعرفتهما أكثر:. هنا أيضًا، المطلوب هو اكتشاف أدوات جديدة لاتقان المسيرة الشخصية.

## *Clairc، طالبة فى السنة الثانية*

Cédric عمرها عشرون سنة. بدأت الرقص فى السادسة، وفى الثامنة، بدأت إعدادها فى الرقص الكلاسيكى والجاز. وفى الثانية عشر من عمرها، التحقت بفرقة الرقص Force jazz، وهى فرقة للهواة، واشتركت معهم فى نحو عشرين عرضًا. و اكتشفت الرقص المعاصر فى سن الخامسة عشر، فى Le Havre.

وبعد حصولها على البكالوريا، اجتازت امتحان القبول فى PARTS. وكان البُعد متعدد الأنظمة للمنهج يجذبها وكذلك عمل Anne Teresade Keersmaeker التى حضرت لها عرضًا.

"المدرسة فتحت أعينى على الرقص وعلى ميادين أخرى لم أكن أعرفها. الشئ الإيجابى أيضًا هو البُعد الدولى للمدرسة، إمكانية التبادل اليومى مع أناس تابعين لثقافات أخرى. وبعد سنتين، اكتشفت أن عملية التعرف على تخصصات متنوعة يسمح لى بتمييز أفضل لما أريد أن أفعل وما لا أريد أن أفعل، وهذا ضرورى بالنسبة لى"[٢٧].

---

(٢٧) Cédric، إلى G. Fontaine، إبريل عام ١٩٩٩، وكذلك بالنسبة للشواهد التالية.

تبدو السنة الأولى " غير مستقرة"، إنها سنة اكتشاف، بينما تكون السنة الثانية "سنة هضم"، نعود خلال إلى ميادين سبق التعرف عليها.

"أستطيع أن أسترجع أكثر ما أتعلمه وأبدأ فى تقرير أختياراتى. فى السنة الأولى، نمو من محاضرة تقنية Forsythe إلى Cunningham، ثم محاضرة تقنيات الاسترخاء. إنها تقنيات مختلفة تمامًا، ومع ذلك فى السنة الثانية، ندرك أنها تتلاقى كلها. فى البداية، كنت لا أعرف موقعى، حتى جسدى، بدنيا، كان لا يعرف وضعه. البرنامج ثقيل جدًا، ولدى شعور أننى أمسك أشياء كثيرة دون أن أستطيع تقييم ما يتبقى منها، ودون أن أعرف إذا كنت أدخل فيها بعمق. هذا أيضًا سؤال لى."

هذا ضيق الوقت يعرقل البحث الشخصى: الطالب، يجد نفسه مجبرًا على العمل مساء بعد عدة ساعات من العمل البدنى، ولا يكون له فرصة كافية للإبداع.

ولكن ممارسة فنون مختلفة يسمح لـ Claire باكتشاف كيفية التقائهم أخيرًا. كانت تخشى ممارسة المسرح، واستخدام صوتها. فى PARTS، اكتشفت النقاط المشتركة فى المسرح والرقص، وتدرك أن استخدام الصوت مكمّل لاستخدام الجسد. وتشعر بصورة أكبر بانجذابها للرقص المسرحى. تعلمت من ورشة Ian Ritsema أن "تلعب دون أن تؤدى، وتبقى كما هى" "كان هذا تحولا حقيقيًا". كانت قد تابعت إعدادًا فى الموسيقى قبل التحاقها بالمدرسة، ولكن محاضرة التحليل الموسيقى قد سمح لها أن تكون أكثر انتباهًا لشكل الموسيقى، وأن تنصت بطريقة مختلفة، وأن تتساءل عن كيفية استخدامها فى الرقص.

فى محاضرة الغناء، يكون الاتصال بالرقص عن طريق مفهوم الوسط، والتنفس، "ولكن تبقى هذه المحاضرة قبل أى شىء لحظة متعة!" بالنسبة لـ Claire، كما بالنسبة لكل الطلبة التى قمنا بمقابلتهم، تكون محاضرة الإيقاع لـ Schirren "أكثر من محاضرة إيقاع" : "إن مسيرة Schirren فلسفية، هى تتصل الرقص، ولكن على الأخص بالحياة عمومًا. إنه شخصية هامة بالمدرسة، هى يجعلنا ندرك مركزنا، وما يحركنا". تشعر Claire بتأثير التجارب التعليمية المتنوعة على نشاطها كراقصة. تقوم بتحضير السولو الخاص بها بالعمل على الموسيقى بشكل محدّد "لقد وصلت إلى النقطة التى يحدث فيها ذلك طبيعيًا. على العكس، بما أننى مشدودة إلى الرقص المسرحى، فإننى أفكر كثيرًا فى ألا يتجسد البُعد المسرحى على حساب الحركة ذاتها". هى تقول أنها تجد نفسها "فى وضع متناقض: ما أتعلمه، هو فى آن واحد التهام ودائمًا فى حالة إيقاف. أحاول إعادة استخدام ما فهمت، إذا كنت أرغب فى ذلك، وهناك أشياء أخرى لابد لى من تجريبها".

إن إقامة الروابط بين مختلف الميادين خاصة بالإبداع هى من نصيب الطلبة وفقًا لتجاربهم السابقة ورغباتهم. ولكن أحيانًا ما يكون ذلك اقتراحًا محددًا من قبل المدرسة التى تدفعهم له. فى السنة الأولى، كان عليهم أن يبدعوا ثنائيًا استمعوا إلى عشرين موسيقى مختلفة، وقاموا بتحليلها بدءًا من التوليفة واختاروا واحدة منها. ثم قاموا بتنفيذ الثنائى وفقًا للموسيقى المختارة. ولكن عمومًا، يجب على الطالب أن يجد تناغمًا بطريقة مستقلة: "أعتقد أن هدف الأساتذة هو دفعنا إلى معرفة ما نريده فعلاً وتنميته بعد ذلك". بعد المدرسة، تود Claire أن تصبح راقصة داخل فرقة، مثلاً عند Pina Pausch أو فى Batsheva Dance Copeny. وتريد أيضًا الاشتراك فى

عروض متعددة الأنظمة أو أن تعمل فى مجال تصميم الرقص، ولكن بعد أن تكون قد اكتسبت خبرة كراقصة. هى تعتقد أن تعدد الأنظمة اتجاه قوى للإبداع الحالى سوف، ينمو أكثر فأكثر.

## تطوّر *PARTS*

أكّد بعض الأساتذة، مثل الطلبة، على صعوبة "تعميق وتغيير المعرفة، والتجربة". من أجل تجنّب "اتخام" الطلبة، من المهم إقامة "تواصل حقيقى بين مختلف المكسبات وانتظام محاضرات متصلة بمنطق وإيقاع تواصل حقيقى بين مختلف المكسبات وانتظام محاضرات متصلة بمنطق وإيقاع الجسد". وتسبب التحميل الزمنى الأسبوعى للإعداد حالة تعب من الصعب توافقها مع البحث الشخصى. وتطب أيضًا تعدد الأنظمة إقامة روابط بين الأساتذة من أجل ترابط مشروع الإعداد. وقام الفريق التربوى للمدرسة، المهموم بتطور الإعداد وفقًا للمشكلات الموجودة، بتغيير المنهج فى بداية العام الدراسى..." يتطلب تدريب الرقص كثيرًا من الوقت، حيث إن الجسد أبطأ من الفكر فى استيعاب المعلومات الجديدة. أصبحت ضرورة إطالة مدة المنهج ضرورية". أصبح البرنامج ثقيلاً جدًا، مدة الاعداد امتدت إلى أربع سنوات بدلاً من ثلاثة، منقسمة إلى دورتين. الدورة الأولى لها مضمون مساوى للسنتين الأولتين من المنهج القديم. وتمتد الدورة الثانية إلى سنة ويتيح الاختيار بين تخصصين: رقص أو تصميم رقص. عدد محدود جدًا من الطلبة له إمكانية الدخول مباشرة فى الدورة الثانية "المواد المشتركة فى الدورة الأولى تسمح لمصممى الرقص المستقبلين بأن تكون لهم خبرة فى الرقص، ولراقص المستقبل معرفة بالعمل الابداعى"، هذا ما يؤكدخ Theo Van Rompay تسمح هذه التعديلات فى المنهج لاقتراحات الأساتذة أن تتحقق، ويكون الطلبة

مسنودين فرديًا بصورة أكبر. فى الدورة الثانية، يدرس الراقصون أكثر الريبرتوار المعاصر، يركز مصممو الرقص على البحث عن أسلوبهم الخاص وعن المكونات المتنوعة للعرض الحى (إضاءة، سينوغرافيا، ملابس، انتاج، وإدارة).

تدعم المدرسة الطلبة بعد التخرج وفقًا للإمكانيات، وتسمح لهم بالدخول فى الاستوديوهات والأساليب المنطقية الرياضية.

أصبح الآن الكثير من الخريجين مصممى رقص ويقومون بجولات فى أوروبا، كانت من رؤيتهم خلال السهرات المخصصة لإنتاجات PARTS فى مهرجان الخريف عام ٢٠٠١ ، فى باريس[٢٨].

---

(1) All The Apropos de Mogda Réiter.

(2) Fleur de Tom Pischke.

(3) for de Anne Teresa De Keerwaeker.

(4) Think Me thikness de Anco renz.

(6) Ttch et Fear, et Gop de Salua Sanchis.

(7) Cast off Srim de Heinle Avdal er Yukiro Shinozaki.

(8) Haff and Nine, fix er Rush de Aram Kahn.

(9) Natural Strauge Days de Roberto Olwan de la Iglesia.

(10) Vrowwenvowwen de charlette vanden Eyrde.

(11) (2.1) deux - un de Aekyoni er Kosmoroulos et Analel Schelleken.

(12) Hajpy Zode de Arko Renz er sharon Zukerman.

(13) Lijforog de C. Vanden Eynde er Hugo Dehaes.

Weak (14) Distance Two Near et in - tent/ frame 2 de Saskea Höbling G. Khumapo Olaziet Flush عرض :Rond - Point ويمسرح dancestrong

Oueshans Y. Barrowy ثم أخيرًا Nearby R- Saas Tamoinem.

*Amsterdam : De Amsterdamse school*

## مدرسة امستردام: البحوث المتقدمة فى مجال المسرح والرقص

*Advanced Research in Theatre and Dance Studies*

*(DASARTS)*

تأسست المدرسة عام ١٩٩٤، وهى تقدم مدخلا غير مألوف للإعداد الفنى: فهى تتوجه إلى مبدعين قادرين على المساهمة فى تجديد فنون العرض. تتميز المدرسة "باستكشاف متعدد الأنظمة لمسرح الغد وتريد أن تكون قبل أى شىء "مشروعًا فنيًا"[(٢٩)]. هى تركّز على المخرجين، ومصممى الرقص، ومبدعى المسرح المرئى، والسينوغرافيين، ولكن أيضًا على الفنانين التشكيليين أو السينمائيين، بشرط أن تكون لديهم الرغبة فى العمل فى وسط العرض.

للطلبة خبرة مهنية: يجب استكمال إعدادهم الفنى الأساسى فى مجال تخصصهم. هم يأتون إلى مدرسة DAS ARTS من أجل المغامرة فى أراضى فنية جديدة. التحدى هو ضرورة تنمية رؤية الطالب الخاصة في "مسرح المستقبل" خلال الدراسة. وهذا يتطلب أن يكون لديه إحساس صادق لمشواره السابق، وأن يكون قادرا على نمو استعداده الشخصى فى الإبداع. التعاون يكون من قبل الطالب (باندماجه فى الأبحاث التى يقوم بها) ومن الفريق

---

(٢٩) الرجوع إلى ملف تقديم للمدرسة، ١٩٩٩ - ٢٠٠٠ .

(٣٠) يدعم مدرسة Des ARTS دولة هولاندا حيث إنها ملحقة بالمدرسة العليا للفنون فى امستردام.

التـربوى، إنهـا "تجـربة مـشـتركـة بين الطلبـة والأسـاتذة، حيث تكون الأفعـال وردود الأفعـال فى حـوار".[٣١] ترتبط المدرسـة بتيـار المسـرح التجـريبى وتبدى انتباهها للنتائج الحقيقة لعملية الإبداع أكثر الرغبة فى إنتاج عرض مكتمل من المهم عدم التعـريف مـسبقًـا باتجـاه البـحث حتى نكون مـستـعدين لكل الاتجاهات الممكنة وتجسيد ما كان مجهولاً حتى الآن.

تعتبـر Das Arts "معـمـلاً لتنمـيـة الأفكار"، ولكن هدفـهـا أيضًـا هـو "إنتـاج الفنان نفسـه، ودفعـه حتـى يكتشـف وينمى قـدراته الذاتيـة المبدعـة". تتمنى المدرسـة أن تحل التناقص الموجود فى كل تعليم فنى: "الاسـتـحـالة الأسـاسـيـة لتـعليم شـخص كيف يكون فنانًا، كيـف يبـدع عـمـلاً فنيًـا". إذا كـان من الممكن اكتسـاب بعض القواعد وبعض العمليـات، فإنه من الضرورى معـرفة اللعب بها، قلب نظامها، والابتعاد عنها. تؤكد Des Arts على هذه الضـرورة، خصوصًا أن الطبـة كانت لهم إمكانيـة استيعاب هذه القواعد أثناء إعدادهم السـابق. يجب أن يصبح الطالب مستقـلاً كفنان وأن يكون مسئولاً عن اختيارات إبداعه. إن التحدى المزدوج للمدرسـة هو كيف يمكن للفنون الحيـة أن تشـارك فى تنميـة الفنان وكيف يمكن للفنان أن يشارك فى تنمية الفنون الحية؟

## مفهوم لفنون المسرح.

المخرج Ritsaert ten Cate[٣٢] هو مؤسس مدرسة Das Arts هو يدافع عن مسرح ناقد، مسرح ذى بُعد اجتمـاعى سياسـى، على عـلاقة دائمة مع العـالم المعـاصـر. المطلوب هو اسـتـجـواب دور العـرض الحى وتحليل تحـويلاته وفقًـا

(٣١) الرجوع إلى ملف التقديم للمدرسة، سبق ذكره، وكذلك بالنسبة للشواهد التالية.

(٣٢) فى عـام ٢٠٠٠، تولت Alida Neslo، وهى خـريجـة مـدرسـة Mudra، رئاسـة المدرسة بعد Ritsaert ten Cate.

لتطوراته التقنية والاجتماعية. هو يرى، فى فن اليوم أن الرجوع إلى الحياة اليومية أصبح أكثر حدوثًا، والعلاقة بالمتفرج تتغيّر. يجب أن يكون العرض فى تداخل دائم مع مضمونه، حتى بكونه "حركة عكسية" تضع فى الاعتبار تصرفات وتشغيلات مقررة. ولهذا، فى مدرسة Des Arts، يكون الاهتمام بالصلة بين المسرح والمجتمع من جهة، وبين النظرية والممارسة ، من جهة أخرى. أيضًا العلاقة بين الفرد والمجموعة محددة. حتى لو كانت المدرسة ليست مضادة للعرض كمنتج ثقافى، فهى "تدفع الطلبة قبل أى شىء لتحقيق ما هو أكثر، مع الأمل أنهم سيقبلون هذه "الزيادة"[٣٣] هذا ما يقوله M. Hoogenboom، المسئول عن التنمية الفنية. إن تنوع الأصول الجغرافية للمتداخلين والطلبة، الذى يكون فى صالح التواجد مع الواقع الذى يحيط بهم، هو أيضًا يعتبر كعامل تجديد للمسيرات الفنية. إن تعدد الأنظمة يسير مع مدخل متعدد الثقافات.

## تنظيم الإعداد

يتم اختيار الطلبة بعد دراسة ملفاتهم.[٣٤] يبلغون من العمر من خمسة و عشرين إلى خمسة وثلاثين عامًا في المتوسط. تنقسم السنة إلى دورتين. لا يستطيع الطالب الاشتراك لأكثر من أربعة دورات. مدة المحاضرات تصل إلى عشرة أسابيع كل دورة، ولكن كل دورة تمتد إلى ستة أشهر تقريبًا، (تحضير وعمل شخصى). تستقبل الدورة اثنى عشر طالبًا. يجب أن يشاركوا فى ثلاث

(٣٣) M. Hoogenpoom إلى G. Fontaine، نوفمبر ٢٠٠٠ .

(٣٤) يتضمن هذا الملف طلبًا بالالتحاق، سيرة ذاتية، حصيلة الخبرات الفنية السابقة، خطابات توصية من شخصيات ينتمون إلى مجال مغاير لمجال المتقدم مصحوبة بسير ذاتية، ومشروع فنى تم تحضيره خصيصًا لمدرسة Des Arts.

دورات على الأقل وتنفيذ مشروع نهاية دراسة يتناسب مع دورة رابعة. يدوم هذا الاعداد عامين على الأقل وأربع سنوات على أكثر تقدير بين دورتين، يستطيع الطلبة المشاركة فى مشروعات خارج المدرسة ثم العودة إليها. يقوم بالاشراف على كل دورة مديران فنيات (إنهم "المرشدون"، كما تسميهم المدرسة). تكون الدورة فريدة فى كل مرة، ويحدد محتواها شخصية المديرين، والفنانين المدعوين والموضوع العام المختار. هذا الموضوع يختلف من دورة إلي أخرى . يقوم الفريق التربوى فى Das Arts بالتنظيم الدقيق لكل دورة مع المديرين خلال عدة أسابيع. ومن المهم أن يستطيع كل واحد منهم دفع العمل في اتجاه خاص به مع المشاركة الفعلية مع الآخر. فإن المرشدين يجيئون من آفاق وبلاد مختلفة. ويتم اختيارهم وفقًا لوضعهم الفنى، إن مسيرة إبداعهم تحسب أكثر من صفاتهم التربوية، حتى لو كانت رغبتهم في محاولة تجربة مع الطلبة محددة.

يقرأ الطلبة مراجع عن الموضوع المختار خلال الدورة ويقدمون عروضًا شفهية ومكتوبة، ويتحدثون مع المرشدين ويشتركون فى جلسات تحضيرية. يقدمون أيضًا عروضًا غير تقليدية، شبه جماهيرية. وبجانب ذلك، يحضرون ورشًا ويدرسون الإنتاج والاتصالات، ويشاهدون عروضًا، ومعارض وأفلام، ويحضرون محاضرات. أما عن مشروع نهاية الدراسة، الذي يتم تنفيذة مع مدير المشروع الذى يتابع الطالب فى أبحاثه، فهو يُقدم جماهيريًا. ويكون شكله ومضمونه من اختيار الطالب وتمنح Des Arts دبلومًا فى نهاية الدراسة.

## دورات الدراسة

وفقًا للموضوع المختار، يفكّر المرشدون فى سياق الدورة القادمة بالتعاون مع الفريق التربوى لمدرسة Das Arts، ويكون مادة علمية يتم اقتراحها على الطلبة. ويختارون أيضًا المتداخلين المختلفين (الذين ينتمون للقطاع الفني أولاً). أثناء الدورة، تتم المداخلات، والورش والمحاضرات أثناء النهار، ويعمل الطلبة فى أبحاثهم الشخصية فى فترة ما بعد الظهر.

إن فكر المدرسة هو الغَوص فى Work in Progress. يعمل كل مشترك كعضو فى المجموعة، مهمًا كان تخصصه وأهدافه الشخصية، ويجب أن يكون قادرًا على أن يضيف إلى المجموعة. يتبادل الطلبة وجهات نظرهم. ويكون المرشدون مسئولين عن التقديم العام للأبحاث التى لا يراد منها أن تكون عروضًا، ولكن شهادة لما يدور خلال الدورة. يمكن للعمل المكثف جدًا أن يجد امتدادات بعد ذلك، ربما فى يتقدمي منفذ خلال دورة قادمة أو فى إبداع منتج خارج المدرسة.

"بعد مرور عشرة أسابيع مشغولة لهذه الدرجة، تكون هناك حاجة إلى عشرة أسابيع على الأقل لهضم ما تم تجريبه"، هذا ما يؤكده الطلبة. وهم يؤكدون على ضيق الوقت الذى يمنعهم من الحديث بصورة كافية مع المتداخلين وفيما بينهم. ولكن مضمون الدراسات يبدو مثمرًا على المستوى الفنى والمستوى الفردى. فى نهاية الدورة، يناقش الطلبة فرديًا مع فريق الإدارة من أجل تقييم تقديمهم وكيفية الاستمرار (استكمال فى دورة جديدة، الرجوع إلى الحياة العملية والعودة مرة أخرى بعد ذلك، تنفيذ مشروع شخصى إذا كان الطالب قد انتهى من ثلاث دورات). ويجب على الطالب أن

"يدرك ما تعلّمه خلال الدورة وما سيفعل بما تعلمه"[٣٥] إحدى مزايا هذا النظام الخاص بالدورات هى إمكانية "تحديد خطوات الطالب وتنمية مسيرة شخصية مع الاستمرار فى نفس البرنامج الدراسى نفسه الذى يكون فى صالح المجموعة إجماليًا".

إن موضوعات الدورات متنوعة جدًا. الدورة الرابعة عشر (من فبراير إلى إبريل ٢٠٠١) كان موضوعها "المال". كان المطلوب هو استجواب الأيديولوجيا الليبرالية الجديدة وإمكانات مقاومة قوانين السوق فى مسيرة فنية. "المال مجرّد والفن مجسّد"، هذا ما يقوله Marujke Hoogenboom. وتمت دعوة اقتصاديين، ومؤرخين، وفنانين مهتمين بهذا الموضوع للتداخل أثناء هذه الدورة كانت هناك موضوعات أخرى: "ما هو الطهى؟" (وعلاقته باللياقة، والغذاء والمطبخ)، أو موضوع "الهياكل" (كيفية الواقع والخيال فى الفن، فى المجتمع وفى الذات). يأخذ التقديم النابع من الأبحاث التى تتم أشكالاً متنوعة : ارتجالات مجموعة، أعمال جماعية وفردية، حفلات موسيقية، أفلام، صور......

## تعدد النظم

ترى إدارة Das Arts أن المدخل متعدد الأنظمة أساس للمستقبل، من أجل تخيّل ما سيكون عليه التخصص. تقترح المدرسة مسيرة متعددة الأنظمة بدءًا من نفسها الموضوع والخامة نفسها. وهذا يسمح للطلبة بتنمية طاقتهم الفنية فى مضمون أكثر وسعًا من الذى تعوّدوا عليه. هم يحضرون لغتهم الخاصة

(٣٥) M. Hoogenboom إلى G. Fontaine، مقابلة تم ذكرها، وكذلك بالنسبة للشواهد التالية.

وعلاقتها بالفنون الأخرى للعرض. وبدلا من التركيز على تخصص واحد، فإنهم يقومون بتقابلات بين مختلف الطرق، والانفتاح على أشكال جديدة للعرض. إن الاحتكاك مع طلبة وأساتذة منتمين إلى تخصص آخر يدفع إلى اكتشاف القوى الذاتية والقدرة على ربط ميادين محددة مبدئيًا. كثيرًا ما يحدث أن يجد الطالب فى تعدد النظم رافعة لتجسيد اختيارته الفنية. لقد تلقى الطلاب إعدادًا متخصصا يعيدون تقييم أساساته وفقًا بمقابلتهم مع مجالات أخري. فى Das Arts، "لا تلعب التخصصات دورًا فاعلاً فى حدّ ذاتها، إنه انتفاح الأفكار الذى يسّهله العمل مع وفى مختلف التخصصات". لا يتم اختيار المرشدين بسبب المجال الذى يمثلونه، ولكن لأنهم يقلبون نظام الحدود بين الفنون المختلفة فى نشاطهم الفنى ولهذا السبب وحتى اليوم، لم يصبح أى صمم رقص مرشدًا، حتى لو كان بعض المرشدين قد قاموا بدعوة مصممى الرقص فى الدورة التى كانوا مسئولين عن إدراتها وهذا بسبب أن الفريق الإدارى، النابع من المسرح، كان يعرف أكثر هذا الوسط، بالتأكيد ستقوم المديرة الجديدة، Alida Neslo، التى أتمت دراستها فى Mudra بدعوة مصممى الرقص لإدارة الدورات القادمة.

إن البُعد متعدد الأنظمة للتعليم هو السبب الأول لرغبة الطلبة فى الدراسة فى Das Arts. إن الطلبة الذين يرون فيه تنمية لطاقاتهم و إمكانية الذهاب أبعد من ذلك فى المجال المحدد: "التجريب في طرق غير معهودة يعتبر إعادة نظر تجبر على تحسين الوضع الشخصى". وأكثر من ذلك، بما أنه يتم تشجيعهم للاتصال بطلبة منتمين للتخصصات الأخرى وتحليل معارف لا تتبع تخصصهم، فإنهم يكتسبون حرية أكبر وأكثر دقة فى الأعمال الجارية، يمكنهم التنفيذ بذاتهم تجارب تابعة لممارسة أخرى أو الاشتراك مع طالب متميّز فى تخصص آخر فى نهاية المنهج، يتمنى بعض الطلاب العمل

فقط فى تخصصهم، بعضهم يتجه إلى مجال تم اكتشافه أثناء الإعداد، والبعض الآخر يتجه إلى مسيرة إبداع تجمع عدة فنون.

ولكن بعض المشرفين قد لاحظوا أن الطلبة يمكنهم أحيانًا الاختباء فى ممارسة فنية أخرى بسبب المشكلات التى تقابلهم فى تخصصهم. إن استخدام طرق أخرى يصبح حينئذ هو الحل لتجنب المشكلات التى يمكنهم مقابلتها. لمعالجة ذلك، يدفع المرشدون الطلبة للتساؤل عما إذا كان اختيارهم يتفق مع دوافعهم، ويجانب الانتقال من تخصص إلى آخر برغم جودة عملهم. فى مجال الرقص، مازال إعداد مصممى الرقص نادرًا، الرقصون قد تعوّدوا على تعلّم تقنيات وأساليب محددة جدًا. أحيانًا يكون من الصعب أن تكون لديهم أدوات إبداع مماثلة لأدوات فنانين آخرين وأن يمكنهم الاتصال بهم على قدم المساواة. ولكن هذا الوضع فى طريقة إلى التطوّر حيث إنه ينفتح حاليًا تيارا للرقص لتساؤل جمالى وممارسة فنية أقل فصلاً.

ترى Morijhe Hoogenboom إن الشكل الحالى لتعدد الأنظمة فى مدرسة Das Arts ليس مناسبًا لأشخاص فى إعدادهم الأولى. فهى ترى أن ذلك يمكن أن يكون مربكًا ، وحتى خطيرًا: "لم يعرفوا بعد أى نوع من الفنانين هم، ولا إلى أين يريدون الوصول". المداخل المختلفة التى تقدمها المدرسة تتطلب نضوجًا كافيًا لإمكانية الاختيار، وإقامة كبارى بين الاقتراحات العديدة وتقبّل المخاطر. إذا تم قبول طلبة فى Das Arts، ويكون إعدادهم مخالفًا لإعداد العروض الحيّة (فنانون تشكيليون مثلاً)، يجب عليهم الاهتمام أولاً بفنون العرض.

عندما يحصل الطلبة على الدبلوم، يتجهون فى اتجاهات عديدة. إن مرورهم بمدرسة Das Arts قد سمح لهم غالبًا بتحديد أفضل لاحتياجاتهم،

ورغباتهم واستعداداتهم. ترك بعضهم الإبداع وعمل بالإنتاج، في التدريس الفنى، يعنى فى مجال مختلف تمامًا. البعض الآخر، الأغلبية، يبقون فى قطاع الإبداع ولكن خصوصًا لجولات مستقلة في زوروبا وغيرها. قيل إنه ينجح فى الحياة والعمل بدعم الدولة، حتى لو، فى هولندا، يقدم أسلوب الحصول على الدعم فرصًا للفنانين الشبان. تبقى Das Arts على علاقة مع عدد من الخريجين، وتدعوهم لمختلف المناسبات التى تنظمها المدرسة، وهى تساندهم فى مسيرتهم المهنية. "نحن بالنسبة لهم بيت فنى، عائلة مهنية"، هذا ما يؤكد Marijhe Hoogenloom.

## النظم المتعددة لأى فنانين؟

يسود تعدد الأنظمة فى المدرستين التى قمنا بدراستهما وذلك فى المرحلة الأخيرة من التدريس: بعد اكتساب أسس قوية فى التخصيص الخاص، الفنان المستقبلى يتم احتكاكه بممارسة الفنون الأخرى. يجمع الراقص المؤدى المهارة البدنية بالمهارة الفنية، ويتطلب الإعداد التقنى تعلمًا طويلاً، أحيانًا على حساب التنمية الفنية PARTS هى المدرسة الوحيدة التى تتوجه أيضًا إلى مؤدين: هى تهتم بإعداد الراقص كفنان مفتوح على الفنون الأخرى. وقادر على التفكير في ممارسته. ولكن هذا المسيرة مازالت نادرة يبدو أن إعداد الراقص يكون غالبًا فى صالح القدرات فى أن يكون أداة في خدمة مبدع[٣٦]

(٣٦) كُتب هذا النص عام ٢٠٠١، ومنذ ذلك الوقت تطوّر تدريس الرقص بصورة ملحوظة خصوصًا فى فرنسا، مشروع Bocal الذى قام بتنفيذه مصمم الرقص Boris Charmatz، يشهد على التساؤل الحالى عن الإعداد فى الرقص. وإذا كانت هذه التجربة مازالت هامشية، فهى العلامة القوية لمدخل تربوى، موجود عند العديد من مصممى الرقص، المسئولين عن الإعداد. ويعتبر تعيين مصممة الرقص Emmanuelle Huynh مديرة للمركز القومى للرقص المعاصر فى Angers مثالا أخرًا.

بالنسبة لمصممى الرقص المستقبلين، تقدم PARTS إعدادًا متعدد الأنظمة لأن مصممى الرقص سيكون لهم دور فعال في تطور المجال الفنى الذى يتغذى أكثر فأكثر من مقابلة الفنون. تعتبر Das Arts خبرة مختلفة تمامًا لأنها لا تتوجه فقط لمتخصص فى الرقص. هذه المرة، لا يكون العمل بالمرة على تعميق خامات الإبداع الخاصة بالرقص والتى على علاقة مع التطابقات التى تقدمها الفنون الأخرى، هذا هو دور وتحديات المبدع اللذين يكونان موضوع التعليم، مهما كان مجال التخصص. إن مسيرة الإبداع والمغامرة التى تكونها هما فى قلب العملية التربوية. نلاحظ، في المدرستين، أن تعدد الأنظمة يهدف إلى شيئين: الاحتكاك بفنون أخرى سواء لايجاد وسائل لاستخدامها فى عرض، سوا لمعرفة كافية كى يتم التعاون الفعلى مع مبدعين يعملون فى هذا المجال الفنى أو ذاك أخيرًا، نسجل، بالتوازى مع البُعد متعدد الأنظمة للإعداد، رغبة اقتراح مدخل متعدد الثقافات، باستقبال طلبة وأساتذة آتين من مختلف البلاد.

ما هى الآثار الحقيقية لمثل ذلك المدخل فى الإعداد الفنى؟ فيما يخص PARTS و Das Arts، فالوقت لم يأتى بعد للتقييم طلبة الدفعة الأولى انتهوا من منهجهم مؤخرًا، ومازالوا في بداية مشوارهم المهنى، إن الاعتراف بالمدرسة والشخص الذى يديرها يلعب دورًا مرموقة كجودة لهم ميزة ثلاثة ك جودة الاعداد، بالتأكيد، ولكن أيضًا العلامة الخاصة بالمدرسة والاتصالات مع المهنيين بالموجودين أثناء الدراسة. ولكن من الصعب تحليل كيفية تغيير تعدد الأنظمة لمحتوى واتجاه الحياة الفنية الخاصة بالخريجين. الكل يعتبره كميزة لأنه يضمن ثراءًا شخصيًا ويضاعف المهنية (كراقص أو كمصمم رقص). ولكنهم لا يستطيعون حتى الآن تحليل آثارها العميقة على مشوارهم المهنى

والفنى. بالإضـافـة إلى ذلك، تخـتلف الاخـتيـارات وفق المشـوار المهنى المنتظر. من الطـالب الراغب فـى أن يعـمل ضـمن فـرقـة رقـص مـثل ROSAS للطالب الذى يرغب في الاشتراك فى ظهور أشكال جديدة للعرض، فإن الاهتمامات الفنية لا تلعب على السجل نفسه فى Das Arts، مثلاً، يتم تشجيع نقد سوق المنتجات الثقافية: هذا يمكن أيضًا أن يسهّل اختيارات قوية فى الإبداع.

وسـواء فى PARTS أو Das Arts، فـمن الضـرورى التفكيـر فى التـدريس كأداة تسمح للطالب أن ينمى موهبته. ومع ذلك، معايير التقييم قريبة إلى حد مـا فى المدرسـتين، حـتى لو اخـتلفت الأسـاليب، إن مـا يقـيـمـهـا هو حـمـاس الطالب، الطريق الذى مـرّ به أثاء الإعداد والقدرة على تجسيد أو الدفاع عن رؤية شخصية. ليس المطلوب هو الإعلان عن أسلوب فنى محدد ولكن السماح لكل واحد أن يجد أسلوبه. إن المدخل متعدد الأنظمة يبدو كعنصـر قوى لهذا المفـهـوم، فـهـو يقـوى اسـتـقـلال الطالب بمسـاعـدته على عـدم الانغـلاق فى ممارسـتـه خـلال بضع سنوات، سـيكون من المجـدى مـلاحظة مـا هـى النقـاط المشتركة للطلبة المنتمين لمدرسـة واحدة ومن هم المبدعون المنفردة ساهمت في إظهـارهم. وسـيكون أيضًـا من المجـدى رصـد إذا كان الـراقصـون ومـصـمـمـو الرقص الذين سيؤثرون علي الحيـاة الفنيـة ينتمـون إلى هذه المدارس الكبيـرة للاعـداد. أخيـرًا يجب أن نسـجل أن الانفـتـاح الدائم على التغييـرات الخاصـة بالإبداع الفنى، خصوصًا فى مجال تصميم الرقص، سيكون بلاشك التحدى الذى لا غنى عنه لمستقبل هذا التعليم.

# إعداد فى فنون السيرك

# مدرسة من أجل سيرك إبداعى: الانحيازات التربوية لـ CNAC

*Martine Maleval*

السيرك التقليدى فى فرنسا فى أزمة هيكليا واقتصاديًا وثقافيًا. منذ سنوات يؤكد المراقبون (وهم فى أغلب الأحيان هواة مستتيرون) الذين يحللون هذا الموقف على سلسلة أسباب داخلية، وكثيرًا ما يتجاهلون دراسة التغييرات الجذرية التى تمر بالمجتمع خلال هذه الفترة. ومع ذلك فإن رأيهم ليس مغلوطًا. هم يرجعون ذلك إلى مسئولية مديرى السيرك بالنسبة لسوء الإدارة فى مؤسساتهم العرضية الخاصة، ويؤكدون على عدم تجديد فى الشكل، الذى يتجمّد فى عروض جامدة بالاتفاق. خصوصًا، هو يؤكد على عدم القدرة فى نقل المعارف وكيفية التعامل التى هى فى كامل التطور بفضل خلق مواد جديدة واكتشافات فيزيولوجية.

كان التعليم، فى غياب المدرسة، يرتكز بالفعل على ما اتفق على تسميته فى الوسط "آباء الطالب" . هؤلاء الفنانون، المعروفون بكفاءاتهم النادرة فى تخصص فن السيرك، كانوا يحلون محل الوالد لتحقيق نقل فنهم. وهكذا، كانوا يوسعون دائرة الأسرة ويسهلون مرور المعارف. ولكن، الحدّ من عدد المؤسسات السيركية يتسبب فى تقليل التبادلات، والتقوقع على الأسرة. وأيضًا، فى إطار الحياة الاستكفائية التى تتأسس، تصبح هذه الطريقة

مُهْمَلة. يؤكد Pierre Paret فى كتابة "السيرك فى فرنسا"، بدون أى تنازل، أن كبار المسئولين قد غيّروا هذه الممارسة وأنهم استثمروا قدرة النقل: "أصبح "الوالد" ببساطة هو المُؤْتمن للتقليد المقدّس الذى كثيرًا ما يكون معوقًا أكثر منه مفيدًا". [1] وسرعان ما اكتفى التعليم بتمرير وصفات وخدع. فإن مسئوليتهم إذن مهمة بالنسبة للحفاظ على ميراث التطبيقات القديمة الذي لا يمكنه الاكتفاء بمجرد التقليد، ولكن يجب أن تثرى من تقدم المجتمع ولكن أيضًا على المستوى الإنسانى : "الاكتفاء بمكتسبات الأجيال السابقة دون اللجوء أبدًا لكسر الحواجز، هذا يؤدى إلى أن نصبح الضحية، وإخضاع الجيل الصاعد إلى عبودية جامدة.[2]

## مسألة النقل - إجابة المجددين

فى بداية السبعينتات، فكّر "المجددون" أن المصداقية الفنية للسيرك تمر بأجيال جديدة، وأنه من الضرورى الإعداد بشكل آخر . وهكذا، افتتح الثنائي Annie Fratellini/ Pierre Etaix والثنائى Sylvia Monfort/ Alexis Gruss[3] عام ١٩٧٤، مدرستين سُميتا: المدرسة القومية للسيرك ومركز

(١) Pierre pret : "السيرك فى فرنسا"، Sorvilier، دار نشر La Cardine ١٩٩٣ ، صفحة ٢٢ .

(٢) المرجع السابق.

(٣) Alexis Gruss كان يستقبل "فى خريف ١٩٧٤ تسعين طالبًا من كل أنحاء فرنسا وحتى الولايات المتحدة. كان يجمعهم جميعًا حب واحد : السيرك. ولكن كان يتم اختيارالقليل منهم" J. Ch. Duquesne : "السيرك، يعاش، السيرك، ، يتم تعليمة، فى Télerama، باريس، ٢ أكتوبر ١٩٧٦، صفحة ٢٠، ٢١ فى نفس المقال، يبرر A. Gruss موقفه فى هذه الكلمات: "لا يمكن إنتاج عشرة عروض فى السنة. ويجب الاهتمام بالجودة حتى تضمن الوظيفة. ونحن لا نعبث"...

الإعداد للفنون والتقنيان الخاصة بالسيرك والتمثيل الصامت أو Ecole Au Carré. فى عام ١٩٧١ ، بعد أهمال ثمانية عشر سنة، اهتمت Annie Fratellini بمعاونة Pierre Etaix وأنشأت Cirque Pinder. ولكن اعترضتها حقيقة مؤسفة : "أطفال الكرة اتجهوا إلى العمل دون اقتناع. وفهمت من ذلك أن الميراث لا يكفى (٤) وبدأت فى تنفيذ مشروعها بالنسبة لـ Laurent Gachet (٥)، إن A. Fratelleni، عندما اخترعت أول مدرسة من نوعها قطعتت "تباعًا مع التقليد السلالى للنُخبة وسيطرة الحضور الأبوى السائد على المهنة" (٦). أثناء تأسيسها، استقبلت المدرسة طلبة مستعدين للمضى فى تعلم كيفية تقنية و "فنانين شارع أو المهرجين العصاميين كانوا يبحثون عن شرعية فنية وكذلك المرجعية للمقومات المطلوبة فى فنون السيرك" (٧).

---

(٤) Marie - Ange Gullaume: "عشرون عامًا فى مدرسة السيرك"، فى عشرين عامًا !، ملف صحفى للمدرسة القومية للسيرك، ١٩٩٣ .

(٥) L. Gaehet: المدير الحالى يجهز لإطلاق كادر تربوى سيؤدى إلى تسمية المدرسة "الأكاديمية القومية المعاصرة لفنون السيرك".

(٦) L. Gaehet: Au fil du cirque، فى Le Cirque, au delà du cercle, Artpress، رقم ٢٠، باريس، ١٩٩٩، صفحة ٤٦ .

(٧) نفس المرجع والصفحة.

## ردّ الدولة

ويزداد أكثر فأكثر الضغط الاقتصادى ويؤثر على المؤسسات الكبرى: اختفاء سيرك Medrano (١٩٧٣) و Rancy (١٩٧٨)، مشكلات مالية للسيرك الذى يملكه Jean Richard (١٩٧٨)(٨). وتتجمع المهنة حينئذ فى رابطة السيرك الفرنسى، والدولة أخيرًا تأخذ فى الاعتبار هذا القطاع الذى كان يعتبر حتى الآن تجاريًا أكثر منه ثقافيًا. ويقترح Jean - Philippe Lecat، وزير الثقافة والاتصال تحت رئاسة و Valery Giscard d' Estaing، فى يناير عام ١٩٧٩ مجموعة قرارات فى صالح السيرك. وكانت هذه القرارات تهدف إلى تحسين "الشروط الاقتصادية للمهنة"، و "تسهيل الحياة اليومية للمهنيين" وتنمية المعلومة فى اتجاه الجمهور.(٩) وبدأت سلسلة دراسات من أجل تجديد الميزانية، ومعها سلسلة قرارات تساهم، إلى حد ما بنجاح، فى الحفاظ ونهضة السيرك. من جهة يجب إنقاذ موروث تاريخى - أليست فرنسا معروفة بأنها أحد ركائز السيرك؟ - ومن جهة أخرى، تشجيع الإبداع. إن وصول Jack Lang إلى وزارة الثقافة فى مايو ١٩٨١ سيزيد من هذه الحركة، حيث إنه يعلن فى مؤتمر صحفى فى ٣١ يناير ١٩٨٤، عن تكوين السيرك القومى وتأسيس المركز القومى العالى للإعداد فى فنون السيرك - وهى

---

(٨) فى ١٩٧٨، تمتلك شركة العروض Jean Richard ثلاث فرق للسيرك Medrano Pnder Jean Richard, Jean Rishard ,، وقد تم شراء الاثنين الأخيرين بعد افلاسهم. هى تدير أيضًا L' Hippodrome de La porte de Pantin.

(٩) فى ملف تم تسليمه إلى الصحفيين أثناء المؤتمر الصحفى الذى عقده J.P. Lecat فى ١٢ يناير عام ١٩٧٩، ٨ صفحات.

تسمية قصيرة العمر حيث أصبح يسمى المركز القومى لفنون السيرك (CNAC). الأول كان يشكّل نموذجًا، والآخر تغذية النموذج بفنانين ذوى كفاءة. تولى رئاسة الأولى Alexis Gruss، مدير SARL، سيرك على الطراز القديم، والثانى تولى رئاسته Ryszard Kuliak، المدير السابق للسيرك البولندى. هذه القرارات تتفق مع التأكيد المعلن منذ عام ١٩٧٨ ، والذى يقضى بأن تكون هناك مدرسة واحدة للدولة تستطيع أن تتصدى فعلاً لتحديات الموقف: "لا يوجد مدرسة خاصة للسيرك في بقية العالم. إنها مدارس تتبع الدولة، مع وجود إدارة، ليس فقط لإعداد فنانين، ولكنها موجودة لتشغيلهم".(١٠)

وأسرة Gruss هما إحدى آخر الأسر الفرنسية للسيرك، وينمى Alexis إنتاجاته حول موضوعات تعطى وحدة للعروض. هكذا يقدم السيرك على الطريقة القديمة عروضًا تخضع لاحتياجات الجودة المطلوبة. ويحدد Gaby Lebot في تقريره للوزارة بعض الانتقادات الموجهة لما أصبح عليه السيرك، فى شكلة الجامد: "ينقصه منطق العرض فيما يخص المقدمة والنهاية. الجمهور يرى فقط سلسلة فقرات دون أى ربط بينهم، بدون شرح، ولا يدرك قيمتها فى كثير من الأحيان. إنه ينقصه الإخراج الذى يصنع جمال العرض"(١١) يندرج عمل A. Gruss بخط مباشر إلى التقليد الفروسى فى أساس السيرك العصرى (الذى كان يشكل خصية السيرك حتى نهاية القرن

---

(١٠) Alain Frere فى المائدة المستديرة فى ستبمر عام ١٩٧٨: "فلتنقذ آخر العروض الأسرية، فى Communication Culture رقم ١٣، باريس عام ١٩٧٩، صفحة ٢٢ .

(١١) Gaby Lebot : "اقتراحات من أجل سياسة ثقافية للسيرك"، تقرير مرسل إلى السيد وزير الثقافة، باريس ١٩٨٣ ، صفحة ٧ .

التاسع عشر). هو يدافع عن ربرتوار لفقرات شهيرة ، مثل Le Courries de Saint - Péterslourg[١٢]، مضيفًا إليها إبداعات جديدة مثل le Triple Jockey[١٣].

يعرّف R. Kubiak فى "دراسته عن شروط الإبداع لمدرسة قومية لفنون السيرك فى فرنسا "مشروع" تعليم تم التفكير فيه وتنفيذه بطريقة نظامية، بهدف الوصول إلى مستوى تنافس دولى، عن طريق إعداد طلبة وفنانين سيتخرجون من هذا التعليم وهم مزودون بفكر مختلف، وبإعداد متميز وجديد، وبإرادة تفرضهم بالمستوى الأداء، وسيكونون منتجات لمستوى الشروط والفكر الذى عملوا فيه".[١٤] وتولى إدارة المركز القومى العالى للإعداد لفنون السيرك الذى افتتح فى أكتوبر عام ١٩٨٥ ، وقام بافتتاحه Jack Lang فى ١٣ يناير عام ١٩٨٦ وكان مقر المركز فى سيرك Châlons - sur - Marne (التى أصبحت Châlons - en Champagne عام ١٩٩٨)، وقد بنى المركز بين عامى ١٨٩٦ و ١٨٩٩ ، المهندس المعمارى Gillet، على أرض غابات محاطة بمساحات ماء. وهومن ٣٤ متر عرضًا ١٤,٥ متر طولاً تحت الأضواء، ويسع ١٨٠٠ مكانًا متدرجًا حول ساحة عرض من ١٣ مترًا. وعلى جانب منه يوجد

---

(١٢) يسمى أيضًا La fuite du Pacha, le Courrier de Longjumeau. أو La Poste يقف الفارس على حصانين ويبعدهما عن بعضهما بصورة تسمح بمرور جياد أخرى يمسك بزمامها جميعًا.

(١٣) فقرة من إبداع عائلة Gruss تقدم ثلاثة فرسان يقفزون على ظهر حصان يدور فى الحلبة.

(١٤) Ryszard Kubiak: "دراسة شروط إبداع مدرسة قومية لفنون السيرك فى فرنسان"، تقرير من ٢٨ صفحة ، غير مؤرخ (تعتقد أنه تم تسليمه للوزارة عام ١٩٨٣).

جيمنازيوم يوم ومن الجانب الآخر بناء مجهّز بقاعات المحاضرات والرقص بجانب المكاتب الإدارية. اختيار المكان لا يعيبه شيئًا سوى بعده عن العاصمة.

## البحث عن نموذج

## بداية مغامرة

يضم المركز القومى لفنون السيرك ثلاث هيئات مكملة لبعضها البعض ولكنها متباينة:

- المدرسة العليا لفنون السيرك (ESAC)
- قسم التجويد والإعداد المهنى.
- إدارة الأبحاث (التى ستصبح مركز الموارد).

R. Kubiak، ثم Louis Cousseau الذى كان مديرًا للمكاتب الإدارية، سيتم تقديم الشكر لهما واستبدالهما، اعتبارًا من نوفمبر عام ١٩٨٧، بـ Guy Caron، مديرًا، وسيقوم بمعاونته Claude Krespin [١٥]، منسق الدراسات. إذا استبعدنا المعارك الشخصية، فإن المشكلات على مستوى التحديات. كان Cuy Caron قد أسس عام ١٩١٨، المدرسة القومية للسيرك بمونتريال فى كيبك، وفى عام ١٩٨٤ انضم إلى فريق نادى Les Talons Houts، وهو الفريق

---

(١٥) كان منضمًا لفريق CNAC منذ السنوات الأولى. وكان أيضًا موجودًا فى قسم التجويد والإعداد المهنى.

الذى أسس Le Grpiue du Soleil. Le Crqiue du Soleil. فى Châlons، كانت مهمتة "إعادة هيكلة CNAC، على مستوى التربوى والادارى والفنى". [١٦] ثم ترك المكان فى صيف عام ١٩٨٩ [١٧] حيث إنه كان يرغب فى تحقيق الإبداع ولكنه لم يجد ما يساعده على ذلك. يحدد Dominique Charton فى L'union صورة سريعة للمديرين السابقين.

"جاءت فى البداية رياح قوية من الغرب، من بولندا Ryszsrd Kubiak كان يحمل معه معرفة قوية عن السيرك الأوروبى. وكذلك جماليات. تقنية عالية، ومهارة بدنية، تحفظ تجاه خداع السينوغرافيا: كان السيرك هو الدوران فى الحلبة حيث تتوالى الفقرات دون سرد... ثم جاءت بعد ذلك رياح من الشرق، من كندا. Cuy Caron كان العرض الشيق الفخم، الحلم المجسد. كان الشرق متجانسًا مع المسرح، هو الذى أعاد اكتشاف السيرك، فى الشارع وفى تطبيق ما للفرقة – القبيلة. لم يكن الشرق ضامنًا لأى سوى، سوى ضرورة تقديم إبداعات جديدة [١٨].

(١٦) تقرير عن "مقابلات مدارس السيرك"، Avignon، من ٨ إلى ١٠ يوليوعام ١٩٨٨.

(١٧) Jacques Valentin: "لقد مل Cuy Caron على أن يعامل كمهرج"، فى L'union - Châlons - sur - Marne، ٢٣ مارس ١٩٨٩.

(١٨) Doninique Chorton: "مدرسة فنون السيرك فى اتجاه عام ٢٠٠٠"، فى L' ulnion Châlons - - sur - Marne، ١٢ ديسمبر عام ١٩٨٩.

دون التمسك برؤية هذا الصحفى، فإنه من الواضح، إذا أردنا أن نحدد موقعًا بين التقليد والحداثة، حتى إذا كانت الرغبة هى إظهار نموذج فرنسى، فالأعين تتجه نحو ما هو موجود أو ما كان يظهر فى الخارج. ولكن لم يكن مفروضًا اقتباس ببساطة النماذج الموجودة. وكانت السنوات الأولى إذن مليئة بالحماس والتردد والفوضى. برغم الفوضى التنظيمية والتربوية التى كانت تسود داخل ESAC، كان يوجد جانب إيجابى انتاجى، ظهور شكل فنى مخصص اليوم لإيجاد سيرك جديد. بالفعل، كانت الحلبة، فى الوقت نفسه وبإصرار تتجه الفوضى نحو صوت الإبداع. وهكذا Barbara والسيدات التابعات لها تبتكر Cirque de Barbarie (١٩٨٢). ومن ناحيته قدمPlume Amour, Jonglage et falbalas (١٩٨٣)، Pierrot الذى ترك سيرك Bidon يفرض Archaos، وهو سيرك عن شخصيات (١٩٨٤)، ثم ينضم ممثلون للسيرك و ينشأون La Compagnie Rasposo (١٩٨٧)، ويصبح Le Puits عام ١٩٨٧ le Cirque Baroque ... برغم ظروف الدراسة، وبلاشك بفضل المكان المخصص للدورات المهنية وإذن المواجهة مع الإبداع المعاصر، فإن النتيجة لا تبدو سلبية بالنسبة للمدرسة. تعلم فى هذه المدرسة فنانون اعتبرهم النقاد الآن رموزًا Johann Le Guillerm (Cirque Ici)، Jean-Paul Le Feuvre ,(Theatre du Centaure) Bernard Quental Didier Pasquette , Roger Boriesc Nicolas Bernard (Que-Cir-que) Hyascinthe Reisch Christophe Lelarge, (Les Nouveaux Neg) Alain Reynaud, Roseline Gunet Patrice, Jean- Antoine veran, yean-Fuuancois Rogamot, Domielle le Pirres, (Lompagnie de L'Elauchoir) Thierry André, (Les Arts Sauts) Wojciechowski Nikolaus Holz (Lonpague pré-o-c- Coupé) ويكتبون كل بطريقته فى المشكلات لتجديد السيرك.

لن نتوسع هنا فى المشكلات الأكيدة لإقامة المدرسة المرتبطة باستقباله من قبل المهنة، التى لا تستحسن تأسيس تعليم يهرب من مراقبة القدماء، التى تخرج من "العائلة". ومع ذلك فلنذكر التقرير السريع الذى أصدره مؤلفو "L'Autre Cerque". "يخشى مديرو السيرك الحذرون ضياع امتيازاتهم على المدى الطويل. إن الفنانين الذى تمّ اعدادهم لتحمل مسئولية مجمل فقرتهم لن يكونوا عمالة طيّعة."(١٩)

## عصر جديد

وخلال العام الدراسى ١٩٨٩ - ١٩٩٠، تولى Jean - Jacques Fouché إدارة المدرسة بالانتداب وفى عام ١٩٩٠، عرض Bernard Faivre d'Arcier، مدير مسرح وعروض وزارة الثقافة على المثّال Bernard Turin إدارة CNAC، وقد شغل هذا المنصب حتى عام ٢٠٠٣.

Bernard Turin، كان لاعبًا شغوبًا بلعبة الترابيز، وافتتح عام ١٩٨٢ مدرسة سيرك Rosny - sous - Bois فى الأصل، كانت المدرسة مجرد جمعية للمتطوعين، وكانت تابعة للمكتب المحلى للشباب فى مدينة Rosny - sous - Bois ثم أصبحت هذه المدرسة لأوقات الفراغ، قوية بنتائج طلبتها فى عدة مسابقات محترفين، واستقلت عام ١٩٨٨. هذه المدرسة مستمرة فى استقبال ما يقرب من مائة طفل من سن الرابعة إلى الرابعة عشرة، مراهقين وبالغين،

(١٩) L'Autre Cirque : Sylvie Meumier, Jean - Pierre Estournet Bernard Begoidi باريس، Mermon، ١٩٩٠، صفحة ٣٦.

وتقدم لهم امكانية اكتشاف ممارسة فنون السيرك عن طريق تعلّم لهوى ومتدرج لمهارات حركية وتعلمهم الاحساس الفنى الحركى (صورة ٥١). وهى تشترك ، بتدخلاتها المباشرة في الوسط المدرسى، فى انفتاح على عالم السيرك واعداد المتفرج ويبقى Bernard Turin مديرًا للمدرسة حتى عام ١٩٩٤ . وهو أيضًا رئيس الاتحاد القومى لمدارس السيرك منذ تأسيسه عام ١٩٨٨ [٢٠] وحتى عام ١٩٩٣ .

## كادر تنظيمى.

المركز القومى لفنون السيرك (ويقبل الطلاب بشهادة البكالوريا أو ما يعادلها) مهمته "المشاركة فى تطوير السيرك المعاصر، هذا:

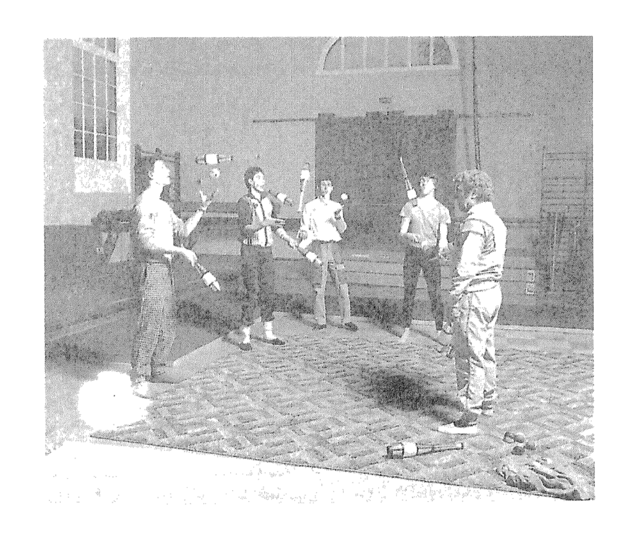
- بإعداد الطلاب فى محيط يساعد على البحث التقنى والفنى.

- بمساندة الفنانين فى مسيرتهم فى الاشتراك فى تطوير السيرك المعاصر.

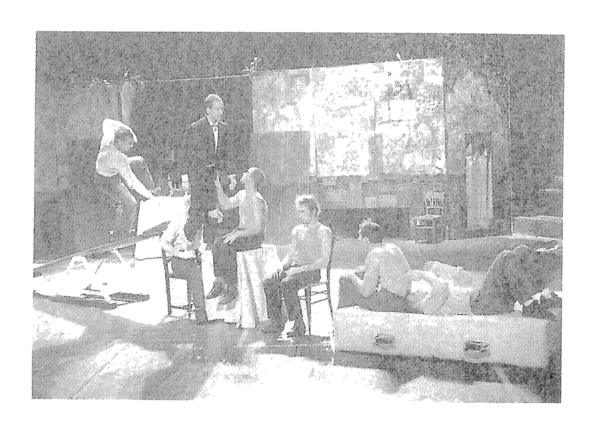
- بالمحافظة على ذاكرة فنون السيرك (السابقة والحاضرة) التى تأتى بالمعرفة، وتسمح بالتحليل وإعادة النظر".[٢١]

(٢١) "تقديم CNAC" فى دليل الطالب ٢٠٠٠ – ٢٠٠١ Châlons - en - Champagne، نشر CNAC، ٢٠٠٠ ، صفحة ١ .

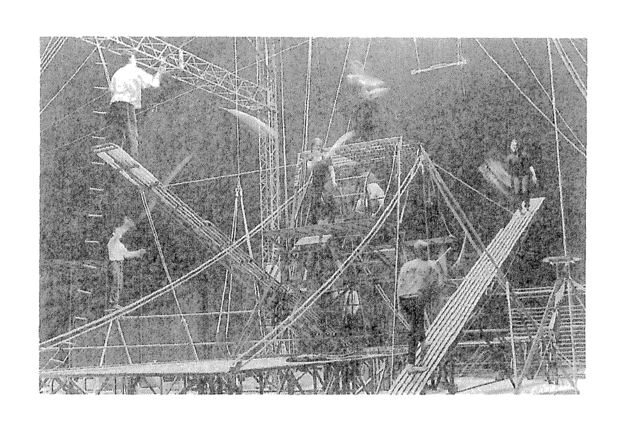
(٢٠) أصبح الاتحاد الفرنسى لمدارس السيرك عام ١٩٩٤ .



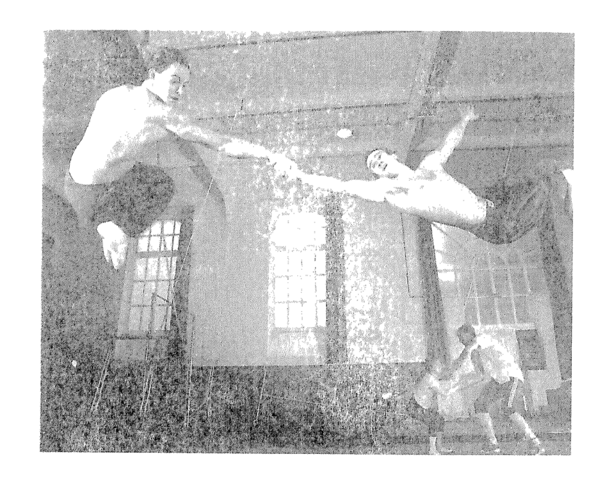
محاضرة تمرينات خفيفة عام ١٩٨٥، أول دفعة.
(CNAC - y. cloude تصوير)



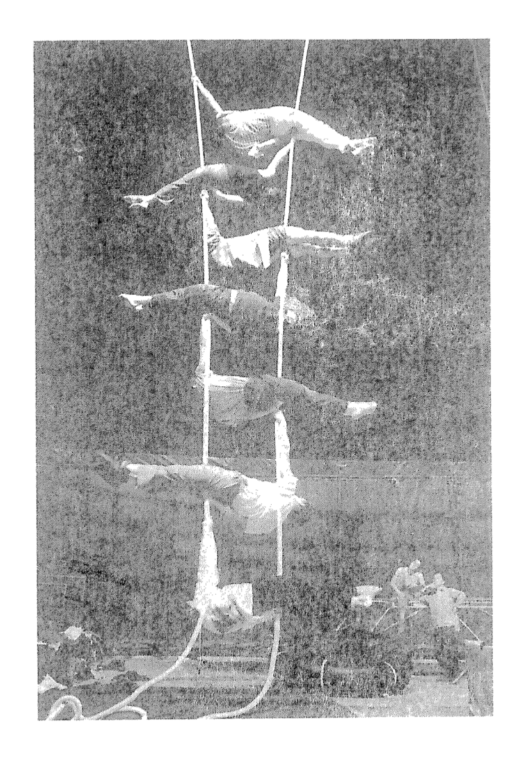
عرض نهاية العام للدفعة السابعة - تصميم واخراج. Josef Nadj ١٩٩٥ . Le Cri du Caméléon
(CNAC Philippe Cibille تصوير)



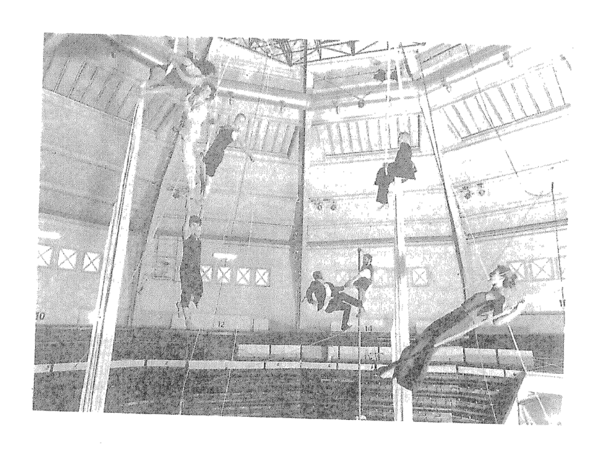
Sar L'air de Malbrough
تدريب على عرض نهاية العام للدفعة الثامنة. إخراج Francois Verret
(تصوير Ph. Cibille)



**تدريب الدفعة التاسعة عام ١٩٩٧**
(تصوير .Catherine Noury CNAC)



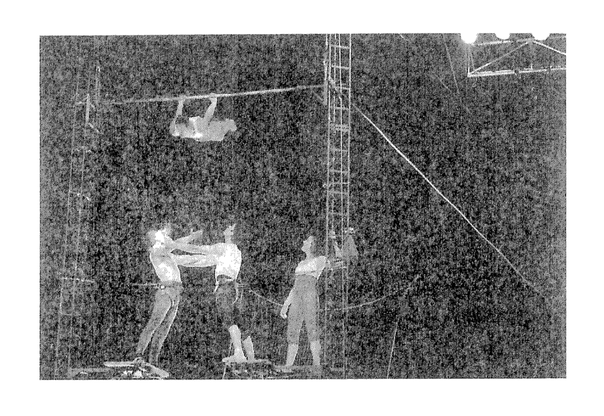
تدريب على عرض نهاية الدراسة للدفعة العاشرة إخراج Jacques Rebotier ، ١٩٩٨ .
(تصوير CNAC. Ph, Cibille)



(Vita Nova)
Eric Lamaureux Héla تدريب على عرض نهاية الدراسة للدفعة الحادية عشر - إخراج وتصميم
Hela Fattoumi 1999
(CNAC. Ph, Cibille تصوير)



CNAC - محاضرة عن الفن الصينى - الدفعة الثالثة عشر ٢٠٠٠
(تصوير Catherine Noury CNAC)



مدرسة Rosny - تدريب الدفعة الثامنة ١٩٩٤
(CNAC. Ph, Clille تصوير)

وفى خلال السنوات الأولى، كانت دورة الاعداد مدتها أربع سنوات وتسمح بالحصول على دبلوم المدرسة. وفى أكتوبر عام ١٩٨٩، صدر القرار بإنشاء شهادة فنية لتقنيات السيرك ودبلوم مهن فنون السيرك.

إن إنشاء هذين الدبلومين قد قسّم بالفعل منهج CNAC إلى إعدادين متتاليين من سنتين. BATC (دبلوم من الدرجة الرابعة، إذن يساوى البكالوريا) ويبدأ العمل به منذ العام الدراسى ١٩٩١ - ١٩٩٢، فى مدرسة سيرك Rosny - sous - Bois، وأصبح اسمها الجديد المدرسة القومية لفنون السيرك (ENACR) عام ٢٠٠٠، وهكذا أصبحت تعد المدرسة العليا لفنون السيرك فى Châlons، التى تمنح بدورها شهادة DMAC (دبلوم الدولة من الدرجة الثالثة، الذى يعادل البكالوريا مع إضافة سنتين)(٢٢). إن الرغبة فى اقتراح دبلومات معترف بها من قبل التعليم القومى قد بدأ خلال "مقابلات مدارس السيرك" فى مدينة Avignon، عام ١٩٨٨ . والميزة هى "السماح بتحويل مسار نحو الإدارة، وإدارة التعليم حيث إن مهنة فنان السيرك قصيرة فى أغلب الأحيان."(٢٣)

---

(٢٢) قرار صادر فى ٢٧ أكتوبر ١٩٨٩ برنامج منشور فى "المجلة الرسمية" للتعليم القومى، رقم ٤٣، باريس، ٣٠ نوفمبر ١٩٨٩ .

(٢٣) تقرير عن "مقابلات مدارس السيرك"، تم ذكرة، صفحة ٨ .

إن الأهداف واضحة فى الكادر التنظيمى. بالنسبة لـ BATC، "يهدف البرنامج إلى إعداد فنانى السيرك"، والطرق المستخدمة تسمح لهم "بالإعداد وفقًا للنظم الأساسية وتنمية المفاهيم الأساسية الخاصة بتقنيات السيرك"[٢٤] بالنسبة لـ DMAC، "يهدف البرنامج إلى إعداد فنانين محترفين ذوى كفاءة عالية فى واحد أو أكثر من مواد السيرك (٠٠٠) مفكرون - منفذون لفقرات فى واحدة أو أكثر من التقنيات الخاصة بالسيرك، ومزودين باعداد ممثل"[٢٥]

منذ إنشاء ESAC، يمكن رصد الآتى:

- الدراسات الأساسية: أكروبات (عمل على السجاد والأدوات الرياضية)، رقص (كلاسيكى، معاصر، شخصيات)، فن درامى / فن المهرج، موسيقى وتطبيق آلات.

- مواد السيرك ألعاب البهلوان، ترابيز، تمرينات خفّة، فروسية...

- وكذلك تعليم ثقافة عامة، عن الإخراج، وعن الملابس والمكياج.[٢٦]

## مبادىء تربوية.

يتعرض الفريق التربوى فى مقدمة "مشروعه التأسيسى" الذى وضعه B. Turin، لطرق تعليم فنون السيرك. فيحلل مفهومين تربويين: "الأول يشجع

(٢٤) "المجلة الرسمية" للتعليم القومى، تم ذكره صفحة ٢٨٣٩٠

(٢٥) نفس المصدر، صفحة ٢٨٣٠٠

(٢٦) تعاليم تم رصدها من مشروع مدرسة R. Kubiak.

المكتسبات بدءًا من تقنية تسمى بالتقنية "السيركية"، يعنى أنها تستلهم من خبرة فنانى السيرك وهى فى الأساس تجريبية، والآخر يسمى "بالرياضية، يعنى أنها نابعة من إعداد فى مادة أو أكثر من المواد الرياضية، فى التربية، فى الطب الرياضى"[(٢٧)]

الأول متصل مباشرة بالممارسة العائلية لاكتساب المهنة، ويطبق إما عن طريق "الوالد" أو عن طريق "أب الطالب". ومن الواضح جدًا، أن الحدود التربوية للطريقة تكمن فى العلاقة المتميزة، غير المسبوقة، معلّم / طالب، وما تتضمنه من تخلّقية. "إن تقنية التعليم السيركى تستند على انتشار تعاليم المعلّم للطالب وتقليد الآليات التى تجعل بعض الوجوه قد تمت السيطرة عليها". [(٢٨)]

الثانى يتخذ لنفسه البحث التقنى، الفيزيولوجى والطبى المشترك لكل التزام للجسد فى الممارسة. وقد تأكد أن "تقنية التعليم الرياضى تتزوّد بخبرة التربويين، بالبحث العلمى الذى يؤدى إلى تنمية مستوى المادة، عن طريق التفكير الذى يسمح بتنمية أفضل لقدرات الطلبة"[(٢٩)]. أحد المفاتيح التى تضبط بقوة الالتزام التربوى فى CNAC يكمن فى أن التقنية الرياضية "ليس لديها ادعاء فنى".[(٣٠)]

---

(٢٧) "مقدمة" "مشروع تأسيس"، المركز القومى لفنون السيرك، Châlons - sur - Marne، إبريل ١٩٩٣، صفحة ١١ .

(٢٨) نفس المصدر .

(٢٩) نفس المصدر

(٣٠) نفس المصدر .

إن التقنيـة، "هنا الأسلوب عملى، الشعورى، المنضبط، الذى يمكن تقليده ونقله"[٣١] لا تستطيع وحدها أن تكون موضع تعليم. وعلى كل حال، إن نقلها يحددها، لا محال، على الأقل، مجموعة سمات شكلية فردية، الذى يتقبلها سيقبلها، وسيعيد صياغتها، أو حتى ينتهكها. بالفعل، كل فنان سينمى الأسلوب الذى يتبعه. على سبيل المثال، لا أحد يمكن انكار جزء من أسلوب محدد لأسماء كبيرة لفن الفروسية، من Asley حتى Bartalas، مرورًا بـ Gruss. نفس الشىء بالنسبة لتمرينات الخفّة (لا يمكن الخلط بين Jérome thomas و Ezec Le Floc'h، أو أيضًا بالنسبة للاعبى الترووبولين حيث يفرض Marthurin Bolze شخصيته الفنية).

فى الحالة الأولى (معلّم/ طالب)، ونصبح أمام شكل تقليدى ناتج عن انتشار العملية "السرية" التى ينتج عنها الفعل. وهذا يقود بقوة نقل الأسلوب، حيث إن هذا الأخير ليس محددًا بهذا الشكل. إن غياب التفرقة بين الحركة الإيجابية لتحقيق الإقدام والذى يشترك فى تلوين الفعل، يخلق خلطًا لا رجوع فيه فى الحال. إن التمكّن النشط للطالب، من جهة التقنية، ومن جهة أخرى من كل ما يساهم في جمال الفقرة (مواقف حركية، ملابس، إضاءة... ) يصبح صعبًا، وحتى مستحيلاً، وهذا بسبب تعلّمهم التتبعى. هناك مخاطرة أخرى وهى تحديد الامكانيات الحركية. فى الواقع، الجسد، المحسور فى شروط صارمة فى خدمة إبرازه، يجد نفسه بالكامل فى علاقته بالأدوات الرياضية، دون أى مسافة ممكنة. هو كالسجين لبلاغة فى خدمة بناء صورة مثالية. يقرّر Hugues Hotier[٣٢] وهو نصير بارز للسيرك التقليدى "أن هناك

(٣١) Anne Souriau: تقنية، فى "لغة الجمال"، عمل جماعى تحت إشراف E. Souriau، باريس، P U F، ١٩٩٠، صفحة ١٣٣٧ .

(٣٢) Hugues Hotier "سيرك، اتصال، ثقافة"، Bordeaux، مطابع جامعة Bordeaux، ١٩٩٥ ، الفصل الخامس.

تقنين كامل للحركات والوقفات" يعترف بها حيث إن نية الفنانين هى "اصدار اعجاب تجاه جمالهم". إنه بالفعل جسد نمطى معروض لأن "هناك جمال نسائى وجهاز عضلى ذكورى" ويواصل : "المرأة جميلة وهى تعلم ذلك : وتضع جمالها فى قيمته (...) حتى عندما لا تعمل. إن ثقل الجسد على قدم واحدة، والقدم الأخرى مثنية قليلاً من أجل إبراز الجمال". نتوقف هنا عن الأمثلة وهى تبدو لنا كافية إلى حد كبير، ولا نسترسل فى تمجيد نوع حتى لا نظهر حدوده وعدم ملاءمته للحاضر.

في الحالة الثانية، حيث إن التعليم يدعو إلى استقلالية المجال الفنى، فإن عرض لمختلف الأهداف يبدو وممكنا، ويكون العمل التربوى فى وضع إعادة تعريف. يكون الجسد محررًا من الضغوط الناشئة والمفروضة عليه من قبل ضرورة استعراضه. إن التنظيف النسبى للحركة، والذى يحققه التدريب القاسى، يسمح بإمكانية التعليم الفنى البحت والذى يسمح للطالب بتنمية كل قدراته الحركية. وهكذا يعترف فريق CNAC لهذه الطريقة "بقيمة تربوية حقيقية ستثبت وجودها فى تقنية خاصة بالسيرك وسوف تسمح للمعلمين والمتداخلين الفنانين بإضافة تعاونهم الفعّال".[٣٣]

في ENACR كما فى ESAC، فإن التربية المتنوعة ترتكز على تنوع المتداخلين وتعدد الأنظمة فى التعليم. إن الفرق التربوية[٣٤] مكوّنة أساسًا من

(٣٣) "مقدمة" "المشروع التأسيس"، سبق ذكره، صفحة ١٢ .

(٣٤) فى ENACR، يتكون الفريق التربوى من معلمين، ثلاثة منهم دائمون : E. – Lyon Davis، Ch. Etienne، y. ph. Leremlowe، P. Mattioni، K. noël، G. morales، L. Richard، D. Roussel، R. Zaplata. فى ESAC، يتكون الفريق التربوى من : P. Blois، D. Chris tmenn، B. Krief، Ch. Malgires، W. Nowotynski، M. y. Sogny، A. Thovnas، V. Tuaillon (دليل الطالب، السنة الدراسية ٢٠٠٠ – ٢٠٠١).

معلمين ليسوا من السيرك وتلقوا إعدادًا مبدئيًا و / أو ممارسة على مستوى عالٍ فى مواد رياضية. يقوم بتعليم المواد الفنية متداخلون خارجيون.

خلاصة التعاليم التطبيقية والفنية تُعهد إلى الطالب الذى يجب أن يؤدى مسيرة ارادية. إن توفير "إعداد ذى جودة عالية" يتطلب خلق "مناخ تربوى مناسب، تاركًا مكانًا كبيرًا لجوهر العمل الإبداعى ومبتعدًا نهائيًا عن العمل اليدوى"، الذى يقترب من التقليد".(٢٥) بالنسبة B. Turin "فإنه من الضرورى معرفة لأى أشكال العرض سيتم اختيارنا للإعداد... ومن هنا، تأتى كل تربية المدرسة. إذا كنا نريد فعلاً أن يكون عرض السيرك تحفه فنية، يجب إعداد الطلبة فى هذا الاتجاه".(٣٦)

## مدرسة ENACR ومدرسة ESAC.

لقد رأينا قبل ذلك أن قطب الإعداد فى CNAC يتحرك على منهجين. الأول يتم فى ENACR، برئاسة Anny Goyer، وينتهى بالحصول على شهادة فنية فى تقنيات السيرك. منذ عام ١٩٩١، تقوم هذه المدرسة بالتحضير للدورة الأولى للإعداد التحضيرى للـ ESAC. يتلقى ما يقرب من أربعين طالب، فى سن السادسة عشر حتى الرابعة والعشرين، مقسمين إلى مستويين دراسيين، منتظمين فى أربعة وعشرين وحدة دراسية، تعاليم تقنية، وفنية وعامة. الهدف المحدد هو "إعطاء فنانى المستقبل التمكّن فى تقنيات محددة للسيرك، ذوق البحث والإبداع "والسماح لهم" الدخول فى الحركة الفنية الحالية"(٣٧)

(٢٥) "Formations" فى "مشروع تأسيس"، صفحة ١٤ .

(٣٦) حديث قام بإعداده M. Maleval فى فبراير عام ٢٠٠٠ -

(٣٧) دليل الطالب ١٩٩٩ - ٢٠٠٠ ، Chôlons - en - Champagne، نشر CNAC، ١٩٩٩، صفحة ٢٨ .

ويتم المنهج الثانى المهنى في مدرسة ESAC ويتم الحصول على دبلوم مهن وفنون السيرك. منذ بداية العام الدراسى ١٩٩٩، قفز عدد الطلبة فى الدفعة الواحدة من ستة عشر إلى عشرين. تقدم ESAC تعليمًا مقسمًا إلى أربعة وعشرين وحدة (ولكن على سنتين وفصل دراسى).

## سلسلة الإجراءات.

يتم القبول فى ENACR وفى ESAC[٣٨] عن طريق مسابقة (مفتوحة للطلبة الأجانب). يتم اختيار أولى عن طريق الملفات. وهو مكوّن من سلسلة اختبارات تتم فى يوم واحد مشترك للمنهجين ويعلن القبول فى نهاية دورة مدتها أسبوع فى يوليو، وهى دورة خاصة لكل مدرسة.

أثناء الاختبارات الأولية، يتم تقييم الاستعداد البدنى للمتقدمين وقدراتهم المطلوبة فى الأكروبات، وفى الرقص وفى الأداء التمثيلى. تعتبر دورات القبول

(٣٨) الشروط للإعداد فى ENACR وفى ESAC محددة وصارمة. بالنسبة ENACR : السن على الأقل ستة عشر عامًا ولا يتعدى الثالثة والعشرين، أن يكون المتقدم حاصلاً على شهادة تثبت أنه فى الصف الثانى أو حاصل على دبلوم قومى إعدادى، وأن يكون قادرًا على ممارسة الأكروبات. فى الواقع، متوسط العمر يكون العشرين عامًا وغالبية الطلبة فى مستوى البكالوريا. بالنسبة لـ ESAC، أن يكون سن المتقدم ثمانية عشر عامًا على الأقل ولا يتعدى الخامسة والعشرين، أن يكون حاصلاً على BATC أو البكالوريا أو دبلوم معادل، أن يكون له مستوى تقنى وفنى فى المواد الأساسية وأن يكون قد اختار تخصصًا . في الواقع، لوحظ أن متوسط العمر المقبول فى الغالب نحو اثنين وعشرين عامًا.

بمثابة فترات إعداد، مع ورش عمل يقوم خلالها المتقدمون بإظهار بعض قدراتهم، خاصة قدرة التطوّر، والقدرة على تلقى النصائح الضرورية لتقدمهم. وتكون مهمة اللجنة اكتشاف "قدرات الطالب فى تلقى المعارف، واستيعابها وتعديها"[٣٩]. بالنسبة للقبول فى ENACR، يتم التأكيد على اكتشاف كل عائلة من تقنيات السيرك، بالنسبة لـ ESAC، يتم تقييم المتقدمين وفق تخصصاتهم. يضاف إلى ذلك، مقابلة للتأكد من رغبة الطالب وحماسه وكشف طبى محدد.

يضع الاتحاد الفرنسى لمدارس السيرك (FFEC) هذا التأكيد على لوحة التقديم: "السيرك فن يتم تدريسه مع احترام الفرد"[٤٠] وتمشيًا مع هذا المبدأ، فإن الاتحاد الفرنسى لمدارس السيرك، تحت رئاسة Patrick Fodella وضعت نظامًا للقبول بالمدارس، الذين تضاعفوا خلال الثلاثين عامًا الماضية. يرتكز النظام على "حدود دنيا وفقًا لمستويات هياكل التدريس"[٤١] وعددها ثلاثة:

المستوى ١ مخصص لورش الاكتشاف.

المستوى ٢ لمراكز التأهيل.

والمستوى ٣ للمدارس الاعدادية. تهتم المعايير بميادين الصحة والأمن، ويأخذون أيضًا فى الاعتبار المشروع التربوى المطلوب وجودة الاعداد المتبعة.

---

(٣٩) أقول Eric Wenner، مساعد مدير إدارة الإعداد، وقد قام بهذا الحوار M. Maleval، وفى مقابلة تمت يوم ٢٨ أكتوبر عام ٢٠٠٠ .

(٤٠) مطوية تقديم الـ FFEC، ١٩٩٩ .

(٤١) نفس المرجع.

وهكذا، عن طريق تداخلات الاتحاد الفرنسى لمدارس السيرك [٤٢]، وفى الواقع أصبح هناك تسلسل إجراءات حقيقى، وتمتلك بعض مدارس السيرك فصولاً تقدم تحضير للـ CNAC [٤٣]. هذه المدارس، التى تسمى مدارس إعدادية، قد طورت هنا الإعداد عن طريق انشطتها. على الأقل مدارس أوقات فراغ، يعنى مفتوحة لجمهور هاوٍ، وهى تلتزم أيضًا بإعداد مهنى، بالنسبة لبعض المدارس مع مشروعات جديدة، مثال Le Lido (فى مدينة تولوز) مع استوديو الإبداع الذى يقدم مساعدة منطقية رمزية، وتقنية وفنية للمحترفين الشبان. وقدمت المدرسة القومية للسيرك Châtellerault منذ عام ١٩٩٨، فى ليسية Marcelin - Berthelot، بكالوريا أدبية تخصص فنون السيرك. وقد سجلت دفعة عام ٢٠٠١، عن طريق مسابقات القبول فى CNAC، أوائل الفائزين.

## التعاليم.

يتم تنظيم الدراسة فى مدرسة Rosny على جدول أسبوعى. يتم تقديم تعلّم تدريجى لتعاليم أساسية: أكروبات، رقص وأداء تمثيلى. يُقدم أيضًا

---

(٤٢) يجب تسجيل وجود منظمة مدارس السيرك على المستوى الأوروبى، الاتحاد الأوروبى لمدارس السيرك (FEDEC). يجمع مشروع، يسمى Ellipse، مسجل فى البرنامج الأوروبى Leona rdo، مدارس حول أعمال محددة.

(٤٣) المدارس الاعدادية هى (Montpellier) Balthazar, (Chambéry) Arc en Cuque : Ecole Notionale de Grque, (Toulouse) Le Lido , (Movgins) Tous - en - piste (Lomme) etvoustrouv Ca drôle !!, (Châtelleroult).

محاضرات موسيقى (صولفيج وأصوات). وعلى شكل وحدات منظمة وفق برنامج محدد وأثناء الدورات يتلقى الطلبة تعاليم عامة فى اللغة الفرنسية، والرياضيات، والعلوم واللغة الإنجليزية. نفس الشىء نفسه بالنسبة للتعاليم الفنية: فنون تطبيقية، تصميم، سينوغرافيا، تقنية عرض، تاريخ سيرك وتاريخ فن. وينضم للفريق التربوى، وهو متعدد الأنظمة، متداخلون ضيوف: ممثلون، مهرجون، مخرجون، مصممون، موسيقيون، مؤرخو فن.

فيما يخص التعاليم التقنية، يخصص الفصل الدراسى الأول من السنة الأولى إلى التعاليم الأساسية فقط. فى الفصل الدراسى الثانى، يتم تقديم مرحلة اكتشاف تقنيات السيرك مقسمة إلى أنواع. وقد حقق الاتحاد الفرنسى لمدارس السيرك، مع أساتذة من ENACR و ESAC وكذلك ممثلون عن إدارة الشباب والرياضة، تصنيفًا يتكون فى خطوطه العريضة على الآتى:

- الفنون البهلوانية وتضم الأكروبات وحبل البهلوان بدءًا من أجهزة دفع: رفع، قصيب روسى، رجّاحة، وأرجوحة....

- الفنون الطائرة التى تستخدم أجهزة تعليق: ترابيز ثابت أو طائر، حبل، أقمشة، مطّاط ....

- فنون الاتزان على خامة: خيط، عجلة، ترابيز واشنطن....

- فنون التحريك : تمرينات خفّة، ألعاب سحرية، بهلوانية الرجْلين...

- فنون التعبير : رقص، موسيقى، أداء تمثيلى، مهرج، بانتوميم، سقوط[٤٤]

- فنون الفروسية[٤٥]: حبل البهلوان، فروسية نسائية، ...

أثناء هذه المرحلة، يكون للطالب حرية تجربة مجمل هذه المجموعات، حتى يتم اختيارهم للتخصص فى الفصل الدراسى الثالث. وسيتم العمل بهذا التخصص خلال السنة الثانية فى ENACR، وإذا نجح الطالب فى مسابقة القبول، يواصل فى مدرسة ESAC.

إذا أبدى الطالب رغبة فى تعلّم تقنية غير مدرجة فى CNAC، تلجأ المدرسة إلى أخصائى (بشرط أن يكون هذا التخصص مازال يزاول). فى كل الحالات، يتم إعادة اكتشاف ممارسات محددة وذلك عن طريق عمل بحثى ايكونوجرافى بتحريك معارف أساسية. وهكذا، أصبح من الممكن استعادة تطبيقات قديمة وسقطت فى النسيان، ولكن أيضًا التجديد باختراع أدوات رياضية، وقام بذلك كل من. Bertrand Duval (١٩٩٠)، Alix Bouyssié (١٩٩٣)، Linet Andréa(١٩٩٦)، Maria Lana - Gastelois (١٩٩٦)، Gullaume Bertrand (١٩٩٦) و Marie - Anne Michel(١٩٩٨)، وبإدخال شىء مدهش: تعليق أسطوانات معدنية قام به Jorg Muller (١٩٩٤)، وبضم

---

(٤٤) فنون التعبير لا تكون موضع اختيار حيث إنهم لا يمثلون تقنية سيرك. وتم ادراجهم اليوم فى التعليم الأساسى لفنان السيرك الجديد. ولابد من تحليل احتفاء المهرج و / أو ذوبانه فى محمل العرض.

(٤٥) اليوم لا يوجد فى ENACR و ESAC تعليم لفنون الفروسية وعلى العكس، فإن مدرسة سيرك A. Fratellini قد أبقت دائمًا على تدريس هذا التخصص.

أشـيـاء غـيـر مـتـوقـعـة: الـتـروبولين والدورة وقـام به Jacques Schneider (١٩٩٤)، وبإبداع فـقـرات جديدة: ثلاثى الـترابيـز لـ .Chloc Moglia M و Rubinellig Mare Poreti (١٩٩٩).[٤٦]

يختلف تنظم التعاليم فى ESAC شيئًا ما. يتم تدريس تعاليم التخصصات يوميًا طوال العام بواقع نصف يوم (صباحًا أو مساءً). ويتم توفير التعاليم الفنية[٤٧] على نصف اليوم الشاغر، خلال دورات مدتها أسبوع أو أسبوعين.

---

(٤٦) هذه الإنجازات تصبح ممكنة بفضل اشتراك ورش تقنية للتصنيع فى CNAC.

(٤٧) فى ENACR، المتداخلون الضيوف هم: O.Antoine ، Lionel Baldouin، G. Baron، y. Bertand، G. Defacque، F. Du Chascel، N. Kergoët، Ch. Lucas، P. M. Morthe ، G. G.Poris، V. Welleme فى ESAC، المتـداخلون الضـيـوف فى فنون الجـرافـيك : L. Andréa، فى الرقص : Ph. Decouflé، P. Doussaint، P. Droulers، y. Gaudin، E. Gorda، H. maalem، G. Mazin، F. Gvillot من فـرقـة Retouramont. L. de Nercy و B. Dizien من فـرقـة Roc yn Lichen، وفى عمل الخط:

L. Beou، E. Durif، وفى الأداء التمثيل : G. Alloucherie، F. Servantes، Ch. Gangneron، P. Henry ، A. Madani، Ch. Pouquet، Th. Poqet، M. Prouls، وفى الموسـيـقـى : Ph. Agou، P. Ben، S. Ryan، B. Landhauser من اسـتـوديو Cesare، F. Tehericsen، J. Traon، العـمـل بالعـرائس والأشـيـاء : R. Poska، R. Shön، السينوغرافيا : A. Goury، تاريخ الفنون : I. Ginot، P. Jacal، E. Marest، فى الاقـتـصـاد والادارة والاتصال: P. Kapusta، C. Juin، وفى فنون السـيـرك : F.Alliero، V. de Lavener، D. Paumier، L. Barlouse (ترابيـز واشنطن)، V. Duboug، G. Fasoli، T. Suty (تخـصـصـات طائرة)، M. - A. Kergöet، D. Pasqvtte (خـهـيـط)، V. Rouche (مـهـرج)، P. Sogny، (تروبولين، اكروبات)، الرجـوع إلى دليل الطالب، السنة الدراسية ٢٠٠٠ / ٢٠٠١ .

يكون خلالها تدريس التخصص هو الخط الأساسى، حيث انتظامه قائم على ضرورة التدريب البدنى المستمر والرغبة فى اكتساب مستوى لائق. على هذا الخط الأساسى، وهو نقطة الارتكاز القوية، يأتى التعليم المتنوع، وذلك وفق روح تعدد الأنظمة، وهذا التعلم المتنوع يكون بمثابة انفتاح نحو مجالات يمكن أن تتحرك داخل عرض سيرك معاصر: فنون الجرافيك، رقص، خط، أداء تمثيلى، موسيقى، عرائس، سينوغرافيا، تاريخ فن، اقتصاد - إدرارة - اتصال.

يسعى غالبية المتداخلين لتجنب العلاقة أستاذ/ طالب. إن تطور الألفاظ له صلة بالأساليب التربوية وبالتالى بتحدياتهم. وهكذا أسلوب التعامل فى داخل المدرسة، أستاذ/ طالب تحوّل إلى مدرب/ طالب. اليوم يفضل تعبيرات معلّم/ طالب. ينقسم العام الدراسى إلى فترات كل منها ستة أسابيع. فى نهاية كل فترة، تكون هناك فترة راحة تسمح بعمل تقييم. ويتم خلال العام أيضًا القيام بأعمال محددة مثل "الكروت البيضاء" أو "الإقامات" الأولى تكون فرصة للطلبة، على فترات من أسبوعين لإقامة علاقة مع فنان فى إطار تحضير عمل للتقديم. الثانية تقود الطلبة إلى الاشتراك فى تنفيذ مشروع إجمالى وجماعى، خارج CNAC، وحتى فى الخارج. يجب أن يُلبى طلب محدد من مخرج أو مصمم ويتم التعامل الجمهور. تشكل هذه الفترات تطورًا فى المكتسبات الفنية أكثر من التقنية. وهى تساهم فى تنوع مواقف التعلّم الضرورية.

وهكذا يكون تكون النظم المتعددة مسجلة بقوة فى قلب فلسفة المنهج. وبصورة أدق، واستكمالاً لتدريس فن الحلبة، يمر الطلبة بإعداد فنى متعدد الأنظمة يقوم به "مبدعون معروفون فى مجال الفنون الحية أو فنيون ذوو

مستوى عالٍ مهتمون بممارسة مواد السيرك ومستقبلها".[٤٨] حينئذ، يكونون محتكين بأشكال تعبير محددة، ويكتسبون ما نسميه ثقافة عامة للجسد. أثناء هذه التعاليم، يكون الطلبة أكثر تحررًا من معداتهم. ويصبح الجسد متخلصًا من ضغط الشىء، و يستطيع بالتالى اكتشاف أراضى أخرى وتنمية مساحة حرية للتجريب عن طريق إدخال الجديد والغريب على ممارسته فى السيرك. ويفرض تعريف جديد للعمل السيركى نفسه. من البحث عن جمال لاصق بالجسد، نصل إلى البحث عن تجسيد الغرض الفنى. كل كتابة عن السيرك تمر بقبول وتعدى هذا الارتباط بالمعدات. ومع ذلك، هذا لا يمكن أن يكون إلا جزئيًا لأن فنان السيرك يواجه واقع الاتصال العنيف ولكن الحيوى لجسده مع الشىء. إن المسافة بين الاثنين هى التى تستحق الاهتمام، وكذلك مرونتها. وبالأخص هنا يمكن لتعدد الأنظمة أن يكون فعّالاً. إذا كان الشىء يمكن أن يكون مرتديًا، ومسجلاً فى مضمون، فإن على الجسد الموجود داخل مشروع أن يفعل دراسة عن الاتصال، وأن يدير هذا الفارق وأن يجعله فاعلاً. إن المساحة التى يجب التعامل معها لا تحدد فقط فيما بينهما، يجب أن يقابل كل مشروع مشروعات الآخرين و العمل معهم جميعًا.

إن الخط والسينوغرافيا، والإخراج تقدم كلها أدوات أساسية، فى البداية، لإدراك مجمل التنفيذ، وفى مرحلة ثانية للإنتاج ذاته للعمل. يمكن للطالب أن يجد نفسه فى مجمل متماسك أو على الأقل يفكر فى التماسك الذى يمكن أن يكون مستترًا. بطريقة واضحة، فإن تحيّز العمل الجماعى يكون على علاقة مباشرة مع الهدف المراد. وهذا يؤدى إلى عدم الرغبة فى أن تكون فقرة السيرك منعزلة، مستقلة فى ذاتها ولذاتها. وهنا يرى الطالب نفسه مضطرًا إلى الخضوع للاحتكاك مع الآخر، وإذن بقبول عدواة. إن التزامه الفنى الشخصى يجب، فى لحظة ما، أن يجد نقاط التقاء، نقاط توافق مع

---

(٤٨) مشروع تأسيس، سبق ذكره، صفحة ١٧ .

ديناميكيات إبداعية أخرى، (وهذا لا يعنى خضوع أو ذوبان خصيته). إن تحوّل سلسلة حركات إلى عرض يدعى أنه عملاً يقود مدرسة إلى الطريق الذى رسمته لنفسها.

إن وجود ما يسمى بالسنة الخامسة يعتبر فرصة لتطبيق مباشر وفورى لهذه المبادى، هذه السنة الخاصة بالتمكن المهنى تخضع الطلبة لالتزام فى عملية الإبداع بجوار مخرج أو مصمم ، وخروج العمل المنفّذ إلى النور. إنهم يقدمون على حلبة CNAC، المعارف المكتسبة فى كل تخصص تعلموه أثناء الدراسة. ويدعم ذلك منطقة Champagne - Ardnnes، ويقسّم العام كالآتى:

فى الفصل الدراسى الأول، إقامة إبداع فى CNAC للفنان الضيف الذى يقود ويصاحب الطلبة، فى نهاية شهر ديسمبر، يتم تقديم العروض الأولية المخصصة لقاطنى المنطقة، بقية العام، يقدم العرض فى أنحاء المنطقة، ثم يستقر فى Parc de La Villette فى باريس، ويمكن أن تتم استضافته فى مهرجان Avignon.[(٤٩)]

لقد اكتسبت هذه العروض شهرة أكيدة منذ أن قدم Josef Nadj عام ١٩٩٥، عرض الدفعة السابقة. "Le Cri du Canméléon" [(٥٠)] (صور من ٤٤ إلى ٥٠) ومنذ هذا التاريخ، يُنتظر عروضهم كحدث كبير فى حياة السيرك

---

(٤٩) إن عرض نهاية العام فى CNAC موضع أقاويل كثيرة. فى الواقع، يعاب عليه أنه يشغل أماكن انتشار بخلاف ما يسمح به للفرق الأخرى. وهذا لا يمكن إغفاله لأنه يمثل مشكلة حقيقية خاصة بإبداع وانتشار السيرك الجديد اليوم. وهذا يرجع إلى الميزانية المحدودة. فإن قيمة الدعم الإجمالى تصل إلى ٤٥ مليون فرنك (لمجمل المجال) فى عام ٢٠٠٠، وهذا يصعب مكانة السيرك داخل إدارة الموسيقى والرقص، والمسرح والعروض.

(٥٠) الدفعة الثامنة، إخراج F. Verret "Sur L'air de Mallrough"، ١٩٩٦ – الدفعة التاسعة، إخراج G. Allouchérie، "C'est pour toi que je fais ca"، ١٩٩٧ – الدفعة العاشرة، إخراج Rebotier. "Voir plus haut"، ١٩٩٨ – الدفعة الحادية عشر، إخراج وتصميم H. Fattouni، و E, Lamoureux، "Vita Nova"، ١٩٩٩، الدفعة الثانية عشرة، إخراج F. Lattuoda، "La Trilu" ٢٠٠٠ .

فى فـرنسـا. وإذا كـان فى بداية إنشـاء المدرسـة، كـانت هناك رغـبة فى صنع فنانين من أجل نموذج فـرنسى، فنحن بعـد مـرور عشـرين عـامًا تقـريبًا، نجد أنفـسنا أمـام مـا يمكن تسـمـيتـه اقتـراح نوع يجـد مكانه فى إطار "الاسـتثناء الفرنسى".

ويؤكد القـائمـون على مـجلة Theâtre الآتى فى تقـديمهم: "الخـامـة الفنيـة مـحـسوسـة مـبـاشـرة، والإبداع لا يكون قـابلاً للتـعليم"[٥١] فى الواقـع، يعتبـر الاقتـراح التربوى الذى وضـعـه B.Turin سليمًا لأكثـر من سـبب: إن المواجهـة المباشـرة مع مبدعين تسمح، عن طريق اتصـالات متعـاقبـة ، للطلبة بالدخول بوعى أولاً إلى آليـات قـادرة على توجيه نوايـاهم الفنيـة. سواء كـانوا شـاهدوين أو مـشـتـركين فى العـمل البنائى والإعـدادى لعـمل، فـهم يتـخـذون بعـقلهم أو بدنهم، أو احسـاسـهم، بعض الأشكال الخـاصـة بعملية الإبداع. "إن الفن، الذى يعتبـر هدفه هو أن يصنع عمـلاً ، لا يمكن تأسيسه بمـا يميزّه، بمعنى أن يُدرّس و يصـبح مـهنة"[٥٢]. إذا كـان يمكن أو يجب على تقنيـات فنون الحلبـة أن تكون موضـوع تعليم مـحـدد وجـاد، فإن المجـال الفنى يهـرب من أى تفكيـر عـقـلانى مفروض من "الخـارج".

بلاشـك يكون من المناسب اسـتكمـال هذا التـعليم "بالمثـال"، بمعـاونة أداة نظرية ضـرورية مـن أجل بداية تفكيـر عن هذه المـمـارسـات وهـذه الأعمـال، من أجل دفع مسيـرة تحليليـة، وهـذا ، بعيـدًا عن القـيم المعنوية. "إن اتمام عمل لم

(٥١) "تقديم" فى Théatre، رقم ١ باريس، L.Harmattan، ١٩٩٨ ، صفحة ١٠ .

(٥٢) نفس المصدر، صفحة ١١ .

يعد أمرًا يسيرًا، والتفكير فيما نفعله أصبح (...) جزءًا داخلاً فى الممارسات"[٥٣] إن الطالب المؤهل للجماليات يكون قادرًا على وضع المسافة الضرورية لظهور طريقه الخاص فى مجال الممكنات، "أن تضع نفسك فى الفن وفى العالم، هذا يعنى فى الظاهر وفى المضمون، لحظة مطلوبة للسلامة الفنية".[٥٤]

## المهمات الأخرى لـ CNAC.

يفجر CNAC ظهور مواطن تفكير من منطلق إيمانها بضرورة تحريك الممارسة/ النظرية. بمناسبة Circa[٥٥] فى Auch، تم تنظيم سيمنار حول التساؤل عن تيمة الكتابات الفنية[٥٦].

يستمر الإعداد المهنى فى إطار مهمات CNAC، على شكل دورة، تحت مسئولية Tim Roberts، ولم يتلق أبدًا دعمًا ماليًا ضروريًا لتنميته على مستوى الاحتياجات. فى الوقع، يبقى لكل طالب يخرج من مدرسة طاقة غير مكتشفة. إن مماسته لفنون السيرك تتطلب ليس فقط توفير مكان وتجهيزات

(٥٣) نفس المصدر، صفحة ١٢ .

(٥٤) نفس المصدر، صفحة ١٢ .

(٥٥) Circa – مهرجان السيرك الحالى ينظم فى Auch فى Gers. وأصبح مكان التقاء مدارس السيرك. وتلتزم CNAC بالكامل في هذه المناسبة عن طريق تنظيم دورات وندوات وتقديم العروض.

(٥٦) "الكتابات الفنية: نظرة على السيرك" وقائع سيمنار تم فى إطار Circa فى Auch chôlons - en Champagn، نشر CNAC، ١٩٩٩ واستمرت المناقشات خلال أيام "الأبواب المفتوحة" فى CNAC من ١٠ إلى ١٧ يونيو ٢٠٠٠ ، حول موضوعات و Vocabulaire du Corps Le Cirque L'Ecriture gestuelle.

للتدريب، ولكن أيضًا الاحتكاك الدائم مع زملاء، حتى يمكن تحديث تقنيات واستكمال التزامه الفنى.

من وجهة أخرى، تغطى إدارة البحث، التى أصبحت مركز الموارد، مجال فنون المسرح حول العالم، دون تداخل مبالغ فيه لأن المرجعيات المتاحة ملك ميادين الرقص، والمسرح، والموسيقى والخداعية.

إنه يمتلك ما يقرب من خمسة آلاف عمل، ونحو ستين اشتراك ويجمع مذكرات و دراسات وتقارير. ويحتفظ بصور إعلانات، وبرامج وكروت. قاعدة موارد تتكون من نحو تسعة آلاف شخص (فنانون، فرق، مدارس)، وكتالوج به نحو ثمانمائة فيديو كاسيت، (ثلثها من إنتاج CNAC)، كلها تحت تصرف الطلبة والمعلمين فى المدرسة، ولكن أيضًا، تحت تصرف كل شخص، باحثًا كان أو من الجمهور العادى يبحث عن معلومات عن السيرك. وتحقق الخليّة صوت - صورة، المسجلة فى مركز الموارد، إمكانية تقديم عروض المدرسة، وهى تساهم فى إثراء محتويات المدرسة.

فلنأكد على أن إرادة خلق مركز بحثى موجودة. إن الاهتمام الذى يوليه المثقفون للسيرك، وعلى الأشكال التى استطاع أن يظهر بها خلال قرنين وهى عمر وجوده، وعلى شروط إنتاجه داخل المجتمع، وعلى العلاقات التى تربطه بالفنون الأخرى، لا يمكن إلا أن يحدّث مثل تلك المبادرة التى تجمع فريق متعدد الأنظمة (خبير جمالى، مؤرخ، عالم اجتماع... ) والتى تشكّل عطاءً مكملاً وضروريًا للعمل الذى تّم تنفيذه على المستوى التقنى والطبى.

في بداية عام ٢٠٠٠، تسجل CNAC المواقف المهنية للطلبة في العشر دفعات الأولى.(٥٧) من ١١٦ طالبًا تم إعداداهم في CNAC، منهم ١١٣ طالب يعملون في العرض الحي (منهم ٧٦٪ في السيرك، ١٣٪ في الرقص، ٣٪ في الموسيقى، ٣٪ في الميوزيك هول، ٢٪ في مسرح الشارع، ١٪ في المسرح و ٢٪ في عروض غير مصنّفة). ٩٪ منهم يزاولون نشاطًا تربويًا و ١٧٪ يقومون بها مع نشاطهم الفني. وهكذا يظهر أن CNAC يقوم باعداد فنانين جاهزين للاكتتاب في الحركة الحالية، لأن ٥٪ فقط يعملون في السيرك التقليدي. بينما يعمل ١٣٪ وحدهم، و ٤١٪ دخلوا في إطار فرقة. يبقى ٤٦٪ اشتركوا في تكوين فرقة وسجلوا إرادتهم في الاشتراك فعليًا في الإبداع.

هناك العديد من التحديات، المتصلة بالممارسات السيركية الحالية، قد تم رصدها من قبل النشاط الإعدادي الجديد والمتطور في CNAC لقد لعبت CNAC دورًا هامًا في قبول فكرة أن النشاط السيركي ليس ظاهرة في حدّ ذاته ولكنه داخل مشروع فني. بالعلاوة على أن اختيارات CNAC قد شاركت بالتأكيد في تشريع تهجينات عديدة تجسدها العروض السيركية اليوم . إن عملها تبدو لنا على اتصال وثيق مع الجانب الجمالي لخلط الأشكال، وخلط الفنون، وهي خصائص شبه عامة لمجمل الفرق التي تحمل فنون الحلبة، خارج الطرق المتفق عليها.

(٥٧) "في بداية عام ٢٠٠٠، ماذا حدث للطلبة الخريجين من المركز القومي لفنون السيرك ١٩٨٩ – ١٩٩٩ ؟ Châlons - en Champagne، مركز الموارد، CNAC، ٢٠٠٠

# مدرسة إعداد النظم المتعددة

# *The Circus Space:*

## *Katérina flora*

إن تدريس فنون السيرك مجال تربوى جديد وفى كامل انتعاشه. بالفعل، منذ تجديد عرض السيرك الذى بدأ فى فرنسا فى السبعينيات، بعد فترة طويلة من الركود، فإن إعداد فنانين جدد أصبح ضرورة. فى هذا البحث، فرض مبدأ تعدد الأنظمة نفسه منذ البداية وذلك لسببين: من جهة، لأن تعدد الأنظمة هو جزء من هويّة السيرك المعاصر، الذى يعتبر منذ نشأته فنًا مركّبًا، يدمج الأكروبات والبنتوميم، وأقدام تقنى وبحث جمالى، من جهة أخرى، لأن ما يسمى بالسيرك الجديد قد نشأ بفضل فنانين نابغين من مسرح الشارع، ومدارس المسرح أو من الفرق الموسيقية، مستغلين تقابل خبراتهم مع عالم السيرك.

يبدو تعدد النظم بشكل مزدوج فى فن السيرك : فهو داخلى بالنسبة له ويخص التخصصات المختلفة التى تكوّنها (أكروبات، تمرينات خفّة، طائرة، وحبل البهلوان...) وهو أيضًا خارجى بالنسبة له ويخص التخصصات الفنية الأخرى: الرقص، جـ ١ وحتى الإبداعات المعاصرة جدًا، فإن صفائية الأشكال تعتبر مفهومًا اعتباطيًا. ومع ذلك، وبدون أن ننسى هذا الطابع المحدد للسيرك، سوف نركّز ، فى إطار هذه الدراسة، على التداخلات بين السيرك وفنون العرض على مستوى التدريس.

يحاول السيرك وهو فن الجسد والمخاطرة والمغالاة، أن يعرّف نفسه من خلال فنون العرض الأخرى والرياضة. هو يقتبس فى أحيان كثيرة طرقهم التى أثبتت فاعليتها فى الماضى. فى التيار الجديد للسيرك، فإن تأثير فنون العرض الحى الأخرى، وخصوصًا، تأثير المسرح والرقص المعاصر، يتأكد أكثر فأكثر أهميته فى مجال التربية وكذلك فى مجال الإبداع. وهكذا، فإن هذه التخصصات التكميلية للسيرك أصبحت جزءًا هامًا فى تدريس فنون الحلبة.

كما حدث بالنسبة للرقص المعاصر منذ عشرين عامًا، فإن الإعداد فى فنون السيرك أصبح بدوره موضوع تفكير وتبادل أفكار فى مجال التربوى، خصوصًا أن مفاهيم المخاطرة والنشاط البدنى يتطلبان مدخلاً سيكوحركيًا وتحليلاً حركى. يلخص Gérard Fasoli، وهو مدرب فنون طائرة فى المركز القومى لفنون السيرك (CNAC)، هذه الخطوة، فيقول : "(....) إن التربية لا تمر فقط بالمعرفة، ولكن أيضًا بتحليل ثوابت بيوديناميكية، وفيزيولوجية، وتشريعية وبدنية. تعتبر المعرفة تجريبية فى الإعداد التقليدى. يتم إعادة حركة لأنها لابد أن تؤدى هكذا. إنها مسيرة تقليد (...) لقد تم كثيرًا التعامل مع فنانين – مؤديين، الآن أعتقد أننا نتجه نحو مفهوم الفنانين – المبدعين".[1]

---

(١) مقابلة Gérard Fasoli، قام باعدادها Jean-Christophe Boudet، فى Arts de Les Pidte، رقم ٤ باريس، نوفمبر عام ١٩٩٦ ، صفحة ٣٠ ، صفحة ٣١ .

إن التغيير الجذرى لصورة السيرك تقود إلى تفكير جديد فى التربية وممارسة التدريس فى فنون السيرك، مبنى على مفهوم تعدد التكافؤ . الأسئلة التى تُطرح الآن تخص تشغيل ممارسات جديدة فى الهياكل التى تعطى اعدادًا عاليًا فى فنون السيرك. هذه الدراسة مخصصة لـ Circus Space، وهى مدرسة متعددة الأنظمة مقرها مدينة لندن وهى خصصت مؤخرًا دبلوم دولة لفنانى السيرك. اليوم، أصبح تعدد الأنظمة الهدف الملحّ لغالبية مدارس السيرك، المدرسة القومية للسيرك فى مونتريال، ومدارس بروكسل ولندن وبرلين. فى آسيا و أوروبا الشرقية، حيث كان السيرك يحتل مكانًا هامًا في الثقافة الشعبية وحيث كان تعدد التكافؤ جزءًا من التقاليد، فإن تأثير التطورات الجديدة بدأ فى الظهور.

## The Circus Space مكان التقاء الاعداد بالإبداع

يعتبر سبتمبر عام ١٩٩٩ تاريخًا مؤثرًا للمدرسة وذلك من جهة بسبب انشاء أول دبلوم بريطانى على مستوى عالٍ فى فنون السيرك The Circus Degree، ومن جهة أخرى بسبب اشتراك Circus Spac فى تنظيم "Millennium Dome "Show، وهى مظاهرة فنية متعددة الأنظمة للاحتفال بعام ٢٠٠٠، إن دراستنا تركز على شرح البرنامج التربوى لحظة إنشاء Circus Degrees. إن المقابلات (٢) التى قمنا بها مع المسئولين التربويين قد سمحت لنا بمتابعة أول مرحلة فى إعداد الدبلوم.

---

(٢) لقد سبق المقابلات إعداد استجواب خلال سيمنارات مخصصة لموضوع تداخل النظم فى العروض الحية، وقام بإدارة السيمنارات A. M. Courdon فى إطار معمل الأبحاث عن فنون العرض فى CNRS المقاطع المنقولة مأخوذة من مقابلات تمت مع الفريق التربوى لـ Circus Space فى يوليو عام ١٩٩٩ وقامت بها K. Flora.

## لمحة تاريخية.

Circus Space تم إنشاؤه فى لندن عام ١٩٨٩ ، وهو يعرّف كمدرسة للسيرك المعاصر ترى السيرك كفن مجدّد وديناميكى. لقد نبعت المدرسة من مجموعة فنانين من الشباب كان يمارسون هذا الفن كفنانين غير دارسين فى كثير من الاحيان فى الشارع، يقدمون بعض تقنيات السيرك، مثل تمرينان خفّة، وكانوا يرغبون فى تكثيف تدريبهم وتحسين معارفهم فى إطار مدرسة للسيرك. كانت الظروف المادية في البداية صعبة للغاية، ومع ذلك حاول أول المتداخلين ايجاد عمل منتظم مع الدفعة الأولى فى Circus Space . وبالتدريج، بدأت المدرسة في تنظيم دورات مكثفة من ثمانى إلى اثنى عشر أسبوعًا، ويخصص نصف اليوم لتعلّم تقنية محددة، مثل الترابيز وتمرينات خفّة، وإلى تحسين بدنى عام. وبقية الوقت كانت مخصصة للإبداع، مما أدى إلى إنتاج عروض متعددة الأنظمة، مثل العرض الذى قدمه Jean Paul Zaccharini (philosopher's Stone)، والذى أصبح فيما بعد معلمًا فى المدرسة مثل كثير من الطلبة الأوائل. وهكذا تم إنشاء Circus Space بفضل عشرين فنانًا متطوعًا، وكانت المدرسة تضم فى ١٩٩٩ خمسة وعشرين موظفًا. فى عام ١٩٩٤، وضعت المدرسة فى مبناها الحالى أول منهج اعدادى، بوقت كامل، لفنون السيرك، BTEC (British Technical Educational Course).

ويقول Theo Greenstreet، مدير Circus Space منذ عام ١٩٩١ أن الهدف الرئيسى هو "السماح بإنشاء سيرك عالى المستوى وذى انتشار واسع وضمان التوازن المالى للهيكل". الرأى نفسه لـ Charlie Holland، مدير

البـرامج التـربوية، الذى يرى أنه لابد من "خلق روح جديدة" فى فنون السيـرك مع الانفتاح على اقتراحات فنية جديدة والبحث الدائم عن التجديد: "نريد أن يستلهم طلابنا من الماضى، وأن يكونوا قادرين على اكتشاف تقنية تقليدية بطريقة معاصرة".

## مكانه السيرك فى الابداع المعاصر فى انجلترا.

إن نقص مساعدة الدولة هو السبب الرئيسى للمكانة الضعيفة التى يحتلها السيرك فى انجلترا، كما يرى كل ممثلين Circus Space. بعكس الوضع فى فرنسا، لاتوجد معونات، ولا مكان الاستقبال أو إنتاج عروض
١ السيرك. ومع ذلك، أدرك بعض المصممين البريطانيين الطاقة الهائلة التى تقدمها تقنيات فنون السيرك. ويتزايد ضم هذه التقنيات لكثير من فرق الرقص أو المسرح. وقد أصبحت هذه الاقتباسات كثيرة جدًا، ولكنها لم تنجح فى إلغاء الاحتقار تجاه فنون السيرك : "فى انجلترا، بدأ السيرك فى التأثير على بقية الفنون، وعلى الأخص الرقص. تحاول كثير من الفرق فى إدخال عناصر من السيرك فى إبداعاتها، ولكن النتيجة ضعيفة. ويبقى السيرك، فى أغلب الأحوال، معتبرًا كتسلية وليس كفن"، هذا ما يؤكده Charlie Holland .

تؤكد Adele Thompson، مصممة ومعلّمة فى Circus Space على التفاوت بين العدد الكبير من مدارس وفرق الرقص والمسرح والمكانة الضئيلة التى يحتلها السيرك، الذى انحصر فى مجموعة صغيرة دون ملامح محددة. بالنسبة للمصمم، إن التداخلات العديدة بين مختلف فنون العرض لا تؤدي إلى صورة السيرك، لأن التبادلات تتم فى الاتجاهين.

يبحث السيرك عن راقصين وفنانين اكتسبوا تقنيات جسدية مسرحية، بينما يتعلم بعض الراقصين تقنيات السيرك، مثل الأكروبات أو الترابيز. إن المقابلات الحقيقية بين السيرك والفنون الأخرى لن تكون ممكنة إلا بعد تربية الجمهور فى مجال السيرك.

إن الدفاع عن هوية السيرك أو قبول تغيير صورته التى تنشأ من الخلط مع فنون أخرى يعتبر مجالاً لمناقشات مستديمة بين المحافظين والروّاد. ويختلف كل أساتذة Circus Space: هناك من يرى أن التبادلات لا تهدد الشخصية الفنية للسيرك، وهذا هو الحال بالنسبة لـ Bob Pearce، أستاذ فن التهريج : "نحن نواجه حاليًا مشكلة فى انجلترا، لا نعرف ما هو السيرك. إن فقرات السيرك تستخدمها الأوبرا، والتليفزيون، والرقص والمسرح. حاليًا، يعمل كثير من الفنانين فى هذه العروض متعددة الأنظمة، ولكن لهذا السبب، لم نعد نعرف ما هو تخصص السيرك". ويضيف أن "الطلبة يجب أن يتعلموا فنون أخرى للعرض ولكن دون مبالغة، لأنه من المهم أن يكون هناك توازن مقبول".

## *"The millenium dome show"*

إن فرصة استعادة التوازن بين السيرك وفنون العرض الأخرى قد وُجدت مع تنظيم Circus Space لـ millenium Dome Show (الذى يسمى اختصارًا Millennium Show، وهى حفل فخم للاحتفال عام ٢٠٠٠ . لقد تم تدريب تسعين شابًا تابعين للمسرح والرقص والتدريبات البدنية والسيرك لمدة عام، على تقنيات طائرة للسيرك (ترابيز، تروبولين، حبل، قماش) وأكروبات

وتقنيات جسدية أخرى (رقص، مسرح ) من أجل تقديم "عرض طائر" يتم على ارتفاع خمسة وأربعين مترًا.

تثبت تجربة Millennium Show الاتجاه المعاصر متعدد الأنظمة Circus Space، لأن عمل الفنانين الشبان كان يعتمد على تقابل تخصصات السيرك مع تخصصات المسرح والرقص. وتقول Jacqueline Whymark، مسئولة الإعداد أن هذه المسيرة المجددة التى ستغيّر تعريف السيرك فى انجلترا، توافق الطلب المتزايد من قبل الجمهور، وخصوصًا الشباب، أن يشاهدوا عروضًا - أحداث تكون أكثر مباشرة، وأكثر قربًا من المحيط الذى يعرفونه.

## تشغيل المدرسة.

بخلاف تنظيم Millennium Show وإقامة مهرجان سنوى، فإن المهمة الرئيسية للمدرسة هى الإعداد. توجد دورة منتظمة للمحاضرات خاصة بالهواة، بالغين وشباب، فى المساء وفى نهاية الأسبوع، ودورة محاضرات للشباب الراغب فى أن يسلك مجال السيرك، BTEC، شهادة إعدادية فى السيرك. وأخيرًا، ومنذ سبتمبرعام ١٩٩٩، بدأت دورة جديدة للدراسات العليا، Circus Degree.

BTEC : إعداد مبدئى فى فنون السيرك

كان شهادة BTEC (British technical Educational Course) حتى عام ١٩٩٩ هى الإعداد الرئيسى الذى تقدمه المدرسة. وهو عبارة عن منهج مدخلي لفنون السيرك، مدته سنتين للشباب أكثر من ستة عشر عامًا. يتم

قبول عشرين متقدمًا على الأكثر كل عام بعد المرور بلجنة استماع. الإعداد بمصروفات مع جود نظام منح للأسر الفقيرة.

ينقسم البرنامج إلى محاضرات عامة وتخصصات. تضم المحاضرات العامة إدارة هياكل العرض الحى، وتاريخ فنون العرض، ودراسة الحركة، و "لغة السيرك" (مدخل إجمالى لتقنيات السيرك) وورش عمل. وفى مجال التخصصات، نجد التقنيات الطائرة، الممارسات الأكروباتية وتمرينات خفّة، متلازمة مع التوازنات. وتتجسد الدراسات بتقديم عرض لكل الدفعة فى نهاية السنة الأولى وكذلك بتحضير وإبداع مشروع فردى في نهاية السنة الثانية.

إذن فإن برنامج الإعداد متنوع جدًا. هو يرتكز على تعدد الأنظمة على مستوى تخصصات فنون السيرك وكذلك على مستوى الفنون الأخرى للعرض. بالتوازى مع محاضرات تقنيات السيرك، فإن الطلبة يتعلمون أشكالاً كثيرة للمسرح (أقنعة ، كوميديا دل آرت، مهرج) والرقص (كلاسيكى ومعاصر).

إذا كان BTEC تريد لنفسها أن تقدم إعدادًا واسعًا كمدخل لفنون السيرك وفنون المسرح القريبة من السيرك، فإنه يوجد تقدم فى تعلم التقنيات المختلفة، وهكذا تكون السنة الأولى سنة الإلمام بكل التخصصات، بينما يكون هدف السنة الثانية هو بداية التخصص يختار كل طالب اثنين من الثلاث وحدات المحددة، على أن تكون الأكروبات إحداها. وبما أن وحدة الأكروبات الطائر يعتبر أصعب من وحدة تمرينات خفّة - أكروبات - فعدد ساعات محاضرات أكثر بالنسبة للاختيار الأول.

ويرى Charlie Holland أن تشغيل BTEC ، الذي لم يتم تغيير به يُذكر منذ إنشائه عام فى ١٩٩٤، يحتاج إلى مراجعته حتى تصل إلى جودة أكثر ملاءمة للأهداف الفنية للمدرسة، وهو يعتقد أن الحل المثالى يكون إعدادًا من أربع سنوات، كما هو الحال فى فرنسا فى المدرسة القومية لفنون السيرك، مدرسة ENACR) Rozny - sous - Bois) وفى CNAC. على أى حال، الدعم غير كافى لا يسمح فى الوقت الحالى بتنفيذ مثل هذا المشروع. ويرى C. Holland أن سنة واحدة للإعداد المتنقّل فى مدارس بروكسل، Châlons أو تولوز يمكنها تقديم للطلبة مسيرة ثرية لإمكانية تحسين مستواهم التقنى، خصوصًا فى الأكروبات، هذا لأن Circus Space مدرسة متخصصة فى التقنيات الطائرة. ويضيف J. Whymark إنه إذا كانت الدراسات تتم خلال عام فى مدارس أجنبية مختلفة، فإن ذلك سيساهم فى تحسين تحضير Circus Space . ولكن بما أن هذه التبادلات لم يتم إتمامها حتى الآن، فإن توقف BTEC، وهى تقدم اعدادًا عامًا، يبدو ضروريًا حتى يسمح للمسئولين التربويين أن يهتم ببداية Circus Space وإعادة التفكير فى هيكلة إعداد أساسى.

## *Circus Degree : اعداد تجريبى لفنانى السيرك.*

إن شهادة Circus Space الذى بدأ منحها فى سبتمبر عام ١٩٩٩، هى أول دبلوم عال فى السيرك فى بريطانيا، من مستوى (Fird Degree Bachelor of A Arts) إنها الشهادة المعادلة لليسانس فى فرنسا. وتقوم وزارة التربية بتمويل البرنامج أساسًا، بالاشتراك مع مؤسسات خاصة. إن مدة الاعداد الجديد سنتان وعدد المشتركين عشرين شابًا يتراوح عمرهم من الثامنة عشر

إلى الخامسة والعشرين، دون أن يكون موضوع السن حاسمًا. والهدف من الاعداد هو توصيل الطلبة إلى اكتساب الفهم، والخبرة والتمكّن الجيد فى التخصصات الضرورية لسيرك معاصر مجدد وذى مستوى عالى. وتكون التخصصات المدروسة فى الاكروبات، الترابيز، خيط الحديد، تمرينات خفّة، التوازن والمهرج.

على مستوى Circus degree ، تتعاون مدرسة Circus Space مع المدرسة الشهيرة للدراسات المسرحية Central School of Speech and Drama وقسم الإنتاج بها، Production, Art and Design الذى - يمنح دبلوم Circus degree. إذن الإعداد الجديد لمدرسة Circus Space هو مشروع مشترك للمدرستين والذي يوجد بينهما اتفاق مالى : إنه تجسيد للتعاون الموجود منذ ثلاث سنوات. بالفعل، منذ عام ١٩٩٦ ، يحضر طلبه BTEC فى Circus Space محاضرات مسرح وتقنيات مرتبطة بالعرض، ويستفيدون أيضًا من مساعدة الطلبة فى Central School، على مستوى السينوغرافيا، والملابس، والإكسسوارات وإدارة عرض نهاية العام، وكان طلبة Central School، فى المقابل، يتعلمون تقنيات السيرك.

ومن الملاحظ أن أهم رباط بين مدرسة السيرك ومدرسة المسرح موجود فى التبادلات بين الطلبة خلال التحضير لعرض السيرك، وكان يتم الالتزام على مستوى التنفيذ المسرحى. وسيتم تكثيف هذا التعاون فى إطار Circus Degree مع وجود محاضرات عامة للتحضير البدنى، والمسرح والسيرك و "الحركة" وتجهيز فقرات وعروض للسيرك.

إن قسم Production, Art and Design هو الذى يتعاون مع مدرسة Circus Space وليس قسم أداء الممثل الذى يبدو أكثر تقليدية فى مدخله المسرحى. ترى jacqueline Whymark أن Anthony Dean، مسئول قسم Production, Art and Design هو المهتم جدًا بالأشكال المختفة للمسرح ويرى أنه من المهم بالنسبة لطلبته أن يتعلموا تقنيات أخرى و التعرف على أماكن أخرى. إن هذا التعاون مع Central School يعتبر ذا أهمية كبرى بالنسبة لـ Circus Space، لأن المدرسة لها تجربة كبيرة فى مجال العرض الحى، وسمعة رائعة وتتلقى دعمًا فعالاً من وزارة التربية.

تحّمس المسئولون التربويون فى Circus Space لتفعيل هذا الإعداد الجديد هم يرون أن Circus Space تتيح مكانة أكبر لإبداع الطالب عن BTEC، حيث إنه يختار تخصصه فى فنون السيرك، حتى يمكنه الوصول أبعد فى بحثه وتنمية مفاهيم جديدة. ومع ذلك، إن التخصص فى تقنية سيرك لا تلغى التوجه متعدد الأنظمة للمدرسة. ويبقى الإعداد كاملاً، لأنه توجد محاضرات فى الادارة (صوت وإضاءة)، وموسيقى، ومسرح، ورقص، حتى يتاح للطلبة فهم أفضل للعرض الحى.

يجب على الطلبة أن يكتسبوا استقلالية حقيقية ويتعلموا تنمية تفكيرهم الخاص فى الإبداع المعاصر. وهم دائمو الاتصال مع فنانين آخرين، مخرجين ومدارس سيرك، وهم يتابعون عروض ومهرجانات حتى فى الخارج.

## شروط القبول بالمدرسة.

يتم قبول الطلبة لشهادة BTEC وشهادة Cirus Degree بعد اتمام مقابلات واختبارات تدوم يومين وتسمح بدراسة قدرة المشتركين على التمرينات المقترحة، يتم تقييم المتقدمين فى كل المواد التى تُدرّس فى Circus Space. يتضمن اختيار الطلبة مقابلة شخصية أيضًا. وتتكون اللجنة من أساتذة من المدرسة. وعند سؤالهم عن معايير الاختيار، يجيب المسئولون التربويون أن قدرة العمل فى فريق يعتبر كميزة أساسية للاختيار.

أما فيما يخص شهادة Circus Degree، فإن المعايير أكثر شدة، حيث إنه من الضرورى، مبدئيًا، الحصول على دبلوم معادل للبكالوريا الفرنسية كشرط للقبول، ومع ذلك، إذا قررت اللجنة، بعد المقابلات ، أن المتقدم يمتلك مستوى فنيًا وثقافيًا طيبًا، فهو يُقبل حتى لو لم يكن حاصلاً على دبلوم. تبرر Jacqueline Whymark هذا الاختيار بأن Circus Space يسعى إلى إعداد فنانين المستقبل، مبدعى المستقبل الذين لا يمكن تقييمهم فقط وفقًا لدبلومات لا صلة لها بالفن. بالإضافة إلى ذلك، تهتم اللجنة أكثر بطاقة وقدرة المتقدم للاشتراك فى مشروع Circus Degree عن مشواره الفنى. المرونة نفسها نجدها فى التغاضى عن السن فى القبول.

إن صورة نموذج الطالب فى شهادة BTEC هى لشاب يتراوح سنّه بين الثامنة عشرة والخامسة والعشرين، مع وجود نسبة مهمة من الطلبة الأجانب (من ٢٥٪ إلى ٤٠٪)، آتية فى أغلبها من دول تتحدث اللغة الانجليزية بطلاقة،

مثل الدول الاسكندنافية والمانيا، مع وجود بعض الفرنسيين والأرجنتيين. بالنسبة لشهادة Circus Degree، فإن سن المتقدمين أكثر من عشرين عامًا مع خبرة ما فى العرض. كثيرون منهم يعملون فى كثير من الأحيان في عروض الشارع، ويبحثون عن إعداد متخصص.

خلال الدراسة، يتم تقييم الطلبة بدءًا من كراسة شخصية يملؤنها أثناء العام ويدرجون فيها ما يقومون بتعلمه. يوجد امتحان عملى، فى نهاية السنة الثانية يعتمد على تحضير مشروع عرض، يقوم الطالب بتحضيره، ولكن يمكن لأشخاص آخرين أن يشتركوا فى التنفيذ. فيما يخص شهادة Circus Degree، الاهتمام بفنون عرض أخرى يكون أهم منه فى شهادة BTEC، ولكن لا يصل إلى مكانة تخصصات السيرك.

## سير الإعداد.

يظهر البحث عن تعدد الأنظمة فى كل البرنامج التربوى فى Circus Space، بدءًا من صورة هيئة التدريس المتغيرة للغاية. لم يكن هناك معلمون دائمون حتى إنشاء شهادة Circus Degree. كان المعلمون الذين يتولون اعدادًا خاصًا بتخصص تقنى خاص بالسيرك، يتغيرون ثلاث أو أربع مرات فى العام. نفسه الشىء كان يحدث بالنسبة للمتداخلين الفنيين، الذين يأتون من آفاق مختلفة جدًا، وكان دورهم هو المساعدة فى تجهيز الإبداعات التى يقترحها الطلبة. كان هذا النظام للتشغيل يسمح للطلبة بالاستفادة من تعليم متعدد الأنظمة و يؤهلهم لطرق العمل المتنوعة. كان مسئولان من الإدارة يقومان بضمان السير السليم للإعداد.

كان العائق الكبير لهذه الطريقة هو عدم وجود مراقبة منتظمة للطلبة من قبل الأساتذة. وهكذا، على مستوى شهادة Circus Degree، تقرر وضع مبدأ جديد، خاص بالمسئولين عن التخصصات (heads) وهم دائمون بالنسبة للأكروبات والفقرات الطائرة ويعملون بنظام نصف الوقت فى التخصصات الأخرى. كان عليهم تعريف أهداف تخصصهم، واختيار المتداخلين الفنيين المناسبين لكل مشروع للطلبة، وذلك بالاتفاق مع المسئول على الإعداد.

وهكذا كان يوجد فريق جديد بالنسبة لشهادة Circus Degree مع خمسة مسئولين فى التخصصات الآتية: الأكروبات، الفقرات الطائرة، أداء الممثل، حركة وموسيقى، تمرينات خفّة وتوازن. وكان تقسيم ساعات العمل هو اثنى عشر ساعة اسبوعيًا للأكروبات والفقرات الطائرة، وثمانى ساعات بالنسبة لكل تخصص من التخصصات الأخرى وأخيرًا، يهتم مسئول سادس، موقت كامل، بتوفير الأجهزة كمنظم عام.

يمثل التعليم التقنى فى المنهج العام ساعتين ونصف يوميًا، ما بين الساعة العاشرة والنصف والواحدة ظهرًا. يبدأ اليوم بمحاضرة نظرية مدتها ساعة ونصف (من التاسعة إلى العاشرة والنصف) عن المسرح أو العمارة، أو الشعر، مع متداخل مختلف كل شهر. وبعد ذلك، بعد العمل التقني وفترة الراحة مدتها ساعة (من الواحدة إلى الثانية ظهرًا)، هناك ثلاث ساعات (من الثانية إلى الخامسة بعد الظهر) مخصصته للممارسة الفردية مع متداخل فنى. وتكون مهمة المتداخل الفنى هى تقديم النصح ومراجعة العمل الفردى للطلبة.

الأكروبات والفقرات الطائرة من أكثر التخصصات التى يتم تدريسها.

ولكن إذا كانت الأكروبات تخصص أساسى بلاشك، فإن مكانة الفقرات الطائرة، حتى لو كانت تعُتبر كمادة تخصص، غير متوازنة مع أهميتها. هذا التفاوت يرجع إلى اتجاه المدرسة فى الفنون الطائرة، النابع من الممارسة المستمرة للترابيز الثابت والمتحرك وتعليم أسرة Palacy (أسرة فرنسية حافظت على تقليد الترابيز الطائر). وبرغم الأهمية الحالية لهذين التخصصين، فإن أداء الممثل، والموسيقى، و "الحركة" وتمرينات الخفّة سيحتلون مكانًا أكبر فيما بعد وتقول Jacqueline Whymark إن المجالات الرئيسية التى سيتم تنميتها هى أداء الممثل، والحركة، والإعداد البدنى.

والتخصص الذى يزداد الاهتمام به هو "الحركة"، وهو تعبير واسع يرجع إلى الرقص وإلى أى تخصص قريب من اللياقة البدنية، تشمل "الحركة" عدة تقنيات للرقص، الرقص الكلاسيكى، المستخدم كثيرًا فى Circus Space فى التصميمات الجماعية والفردية، والفلامنجو الذى يمارسه طلاب تمرينات الخفّة. ومع ذلك، يمكن لهذه التكوينات أن تتغير وفق الطلب المحدد للطالب. المقصود هو عمل فردى يمرّن على تحمل المسئوليات، حيث إنه، من أجل إبداء طلب محدد، يجب على الطالب أن يكون قد سلك الطريق الذى يوصله لهذا الاختيار. بعد ذلك يلجأ المسئول عن التخصص، بالاتفاق مع المسئول عن البرامج التربوية، إلى متداخل خارجى لكي يلبى هذا الطلب. وهذه ميزة الموقع الاستراتيجى لمدرسة Cireus Space، فى قلب لندن، لاستضافة المتخصصين.

وهكذا، بعد تجربة التنويع فى برنامج BTEC، اختارت مدرسة Circus Space أن تقوم بهيكلة التعلم التقنى وأن تجعل التعليم الفنى متعدد النظم فى حالة شهادة Circus Space.

## أهمية التعليم متعدد النظم

تتجسد هذه الروح الانفتاحية فى البرنامج التربوى لمدرسة Circus Space بفضل المكانة المهمة الممنوحة للفنون الأخرى للعرض. بالنسبة (C. Holland) أنه من المستحيل اليوم ممارسة مهنة فنان السيرك دون أن متعدد المواهب. ويؤكد على ضرورة أن يفهم الطلبة دور الفنون الأخرى فى إبداع عروض السيرك المعارض، لأن الفنان، الذى يكرر نفس الفقرة طوال حياتة لا يمكن أن يبقى. ومن جهة أخرى، أن مزج الفنون قوى جدًا حاليًا حتى أصبح من الصعب التطريق بين فرقة سيرك تستعين بالرقص والمسرح وفرقة رقص نعمل مع فنانى سيرك. هذه الاستحالة فى التصنيف دليل على الصلات المختلطة بين فنون العرض، وتستجيب لطلب متزايد من قبل الجمهور من أجل عروض عالية المستوى، بصرف النظر عن تصينفهم. وهكذا يكفى اسم بعض فرق السيرك التى تقدم عروضًا متعددة الأنظمة: يذهب الجمهور لمشاهدة عروض Archaos أوسيرك الشمس ولا يذهب لمشاهدة السيرك عمومًا. ومع ذلك، يحتفظ السيرك بخصائصة المحددة، المرتبطة بالتقنية العالية لتخصصاته، وهذا ما يؤدى إلى قوة مدرسة سيرك بالنسبة لمدرسة أخرى لفن العرض.

ويؤكد J. Whymark أيضًا على خصية السيرك مع تأكيده على أن التعليم متعدد النظم هام جدًا : "أعتقد أنه يجب مساندة السيرك بدلاً من حمايته. إذا اختار طالب أن يعمل مع استخدام فنون أخرى، أنه لتشجيع الاختيار. ولكن التقابل لا يمكن أن يكون إيجابيًا إلا بعد الفهم العميق لخصية السيرك بالنسبة للفنون الأخرى وما يمكن أن يقدمه للفنون الأخرى".

إن فائدة التعليم متعدد الأنظمة يعترف بها كل المتداخلين الذين قابلناهم فى المدرسة. يعتقد Daniel Christ Mann، المسئول عن التدريب البدنى الخاص بعرض Millennium Show، وعضو الفريق التربوى لـ CNAC، أن التعليم المتعدد الأنظمة يجب قبل أى شيء، أن يتوجه لخيال الطالب. إن تغذية هذا الخيال يسمح بتعدى العقبة الخاصة باللياقة البدنية ونمو الطاقة الفنية لكل فرد. يسمح تعدد الأنظمة للمدرّب "بفتح أبواب كثيرة"، والوصول، عن هذا الطريق، لمساعدة الطالب على المضى فى المستوى الفنى، دون تحديد طريقة واحدة لذلك. ويضيف أن هذا المدخل على النقيض لما نراه فى الرياضة أوالسيرك التقليدى. أما John Paul Zaccharini، المتداخل الفنى فى الفنون الطائرة، فيؤكد على الوقت اللازم للتعود على التعليم متعدد الأنظمة والحصول على نتائج طيبة: يجب التذرع بالصبر حتى تتحدد ولحظة الوعى، والتى يتبعها لذة هذا الاكتشاف. ويجب أيضًا أن يستطيع المدرّب فهم نفسية كل طالب حتى يوصله إلى تخطى تردده، فى مواجهة العملية الإبداعية. وإذا ما تمّ التغلب على هذه العقبات، يكون الطلبة كلهم رغبة فى استخدام كل التخصصات الفنية.

أو تنفيذ مشروع يتضمن تواجد فنون مختلفة، مثل عرض Millennium Show، يعتبر مثالاً طيبًا لكفاءة الطلبة على استيعاب تخصصات كثيرة فى وقت معيّن. يؤكد Daniel chistmann على أنهم يصلو إلى السيطرة على كل المشكلات البدنية والنفسية المرتبطة بهذا التعلم المكثف متعدد الأنظمة. إن الوضع البدنى السليم يسمح فى آن واحد، بتنفيذ نتائج تقنية وتوافق نفسى. تعتقد Debora Pope، المتداخلة المتخصصة فى الفنون الطائرة، أنه على العكس، لا يكون لكل الطلبة نفس ردّ الفعل فى مواجهة التعليم متعدد الأنظمة وإن ذلك يتبع قبل أى شىء، مسيرتهم: في الواقع، إنهم متنوعون، على مستوى الاعداد السابق للطلبة (رقص معاصر، مسرح، تمرينات رياضية...) وعلى مستوى خبرتهم فى العرض. بوجه عام، إن الطلبة صغار السن والطلبة الذين يأتون من تخصصات رياضية يبدو أنهم يواجهون صعوبات أكثر فى الانفتاح على الفنون الأخرى. ولكن هذه الترددات تتبع الفرد كما تتبع البرنامج التربوى المقترح.

إن Adele Thompson، المصممة والمتداخلة الفنية ليست منزعجة من التنوع الكبير فى الطلبة. هى ترى أن فصل تخصصات العرض الحى اختيارى وإن السيرك المعاصر سيسمح لفنون العرض بتخطى اختلافات الأكادميين. أما Adrian porter، المتداخل المتخصص فى الأكروبات، والرقص والرياضى القديم، فهو يرى أيضًا أن الطلبة يفضلون التعليم متعدد الأنظمة، خصوصًا الذين مارسوا مسبقًا تخصصًا آخرًا، لأنهم يكتشفون أن السيرك يعتبر فنًا يقترح عدة حلول. هم يحبون أكثر السيرك لأن تعلّمهم الأولى قد أخذ فى الاعتبار. كل فن له نفس القيمة والسيرك هو أفضل مثال على ذلك، فهو أيضًا فى حاجة للتغذية من الفنون الأخرى.

## الفنان متعدد النظم: طوبائية أم واقع؟

وهكذا بالنسبة للفريق التربوى فى Circus Space، يكون تعدد الأنظمة للفنان ليس ممكنًا فقط، بل مستحسنًا. بالتأكيد توجد حدود لهذا التعدد. يقول Charlie Holland "كل شىء تابع للتوليفات": الطالب الذى يكون قد مارس الرقص يصل بسهولة لإتقان تقنية الترابير، بينما يكون من الأصعب الوصول من التدريبات الرياضية إلى الرقص، أو من المسرح إلى تقنية السيرك، إلا لو كان قد تم تخصيص وقت طويل نسبيًا لهذا التعلم. فى النهاية، إن الإبداع الجديد الناجح يمثل أهميته عن لياقة تقنية ذات مستوى يفتقر إلى الروح الإبداعية.

تذكر Jacquedine Whymark أساتذة من المدرسة كفنانين متعددى التخصصات (Adele Thompson و Fliek Ferdinando ، متداخلة فى فن العروض) وتتساءل لماذا لابد للفنانين أن يوقفوا نشاطهم على مهمة واحدة. كثيرون منهم يعملون فى فروع بعيدة عن إعدادهم الأصلى، مستخدمين معارفهم فى مجالات أخرى على سبيل المثال، تلجأ عدد من فرق الرقص، الآن، فى انجلترا، إلى تقنيات أو خامات محددة في السيرك في عروضهم. وبما أن النتيجة غالبًا ما تكون ناجحة فمن الواضح أن السيرك يستطيع من جانبه استخدام تقنيات رقص فى إبداعاته.

إن وجود الفنون الأخرى فى السيرك لم يعد مجالاً للإثبات فى فرنسا. ومن الملاحظ مع ذلك ضيفًا فى تعريف ابداعات جديدة تخلط الرقص والسيرك، حيث أن هذين الفنين يعتبران قريبين. بالنسبة

Adele Thompson، مسألة الهوية لا تمثل مشكلة، حيث أن السيرك نفسه يعتبر فنًا استعراضى، فنًا للجسد. وبما أنه كذلك، فلا يمكن فصله عن بقية فنون العرض التى تستخدم الجسد.

ترى Debora pope أن الفنان يمكن أن يكون لديه اعداد متعدد الأنظمة، ولكن مسألة الاختيار تفرض نفسها فى لحظة أو أخرى : حتى لو أن تعدد الأنظمة يصبح ممكنًا عن طريق تدريب تقنى محدد، فإن فرص نجاح مسيرة عمل متعددة الأنظمة تكون ضئيلة. يرى John Poul Zaccharono أيضًا أن تعدد التخصصات الفنى صعب جدًا. ومع ذلك، إذا كان التمكن الكامل لمختلف الفنون يوتوبى، فهو على العكس ممكنًا اقتراح رؤيته الشخصية للفن. المثال الذى يستخدمه هو مثال مشواره الشخصى (ممثل، راقص، مغنى وفنان سيرك) اليوم لا يسع وقتًا طويلاً وأقل أيضًا فى الحياة لكى يصبح الشخص أستاذًا فى كل من هذه التخصصات. يجب أن يصل كل شخصى إلى خلق الخلط الخاص به".

يرى Bol Pearce أن التقابل بين التخصصات ممكن، ولكنه يأسف لاختفاء الفنان لصالح المجموعة، كما هو الحال فى بعض فرق المسرح الحالية فى انجلترا. ويرجع إلى أداء الممثلين الكوميديين فى السينما الصامتة فى بداية القرن الماضى (Laurel, Buster Keaton و Hardy)، ويقول إنه يفضل "الأداء الشخصى" للمهرجين فى السيرك عن أداء مهرجي المسرح. يجب على المهرج أن يجد شخصيته ويخلق الفقرة الخاصة به التى تستمر عشر دقائق، والتى سيطورها على مرّ السنين بعد عدة تدريبات. ولكن فى الوقت نفسه، يجب الرجوع إلى شيء بسيط وطفولى. وهو يرى أن تعد الأنظمة ممكن

بشـرط أن تتـرك لكل فـن هويتـه ولا تسـتـخـدم كـأقنعـة لنقـاط ضـعـفنا. أمـا Adrian Poter، فهو يهتم خصوصًا "بمزج" مختلف تخصصات السيرك.

وهكذا، وفـقًـا لمفـاهـيم الفـريق التـربوى فى Circus Space، فـإن الفنان متعـدد الأنظمة موجـود علي مستويات عـديدة : يوجـد الفنيون الممتازون جدًا فى إحـدى تخـصصات السـيـرك وهـم يسـتـخدمـون عنـاصـر مـأخـوذة من الفنون الأخـرى لاسـتكمـال فقـرتهم، ويوجـد الذيـن يخلطون اثنان أو أكثـر مـن تقنيـات السـيـرك، والذين يمـارسـون تخـصصـات فنيـة كثـيـرة، بدون تخـصص مـهنى، ويجتـهـدون فى خلق خلطاتهم الخـاصـة بهم. إن هـذه المسـارات الغـريبـة تطرح أحيانًا مسـألة الانتماء لأسـرة كبيرة فنية وتعريف كل فن. ومع ذلك، طبقًا لرأي الجـمـيع، فـإن هـذا التنوع لا يمكن الوصـول إليـه بنجـاح إلا بعـد تعلّم طويل ومنتظم.

## الإعداد فى فنون السيرك.

إذا كـان مـبدأ الإعـداد مـتعـدد الأنظمـة يبـدو لا غنى عنـه بالنسـبـة لغـالبـيـة المسـئولين التـربويين والطلبـة فى Circus Space، فإن إدارة المدرسـة تتسـاءل أيضًـا عـن تعـريف الاعـداد فـي فنون السـيـرك يؤكـد Charlie Holland على الفـرق الأسـاسـى بين مـفـهـوم الإعـداد العـالى فى فنون السـيـرك وتعلّم تقنيـة خـاصـة بالسـيـرك الـذى لا يمكن إلا أن يكون جـزءًا من إعـداد عـام . إن الانخراط فى اعداد لفنون السيرك يتطلب من جانب الطالب تفكيرًا حقيقيًا عن آماله و اختياراته على المدى الطويل. أما عن الأساتذة، لا يجب أن يكتفوا بنقل معرفتهم: إن دورهم هو إشراك الطلبة فى عملية استقلال إبداعى. تؤكد J. Whymark : "إن التربية، ليست عملية ملء دلو، ولكن عملية إصدار نار".

ويؤكد الأساتذة فى المدرسة على ضرورة عدم فصل تعلّم تقنية التخصصات الخاصة بالسيرك والبحث الفنى الذى تتطلبه المقابلة مع فنون العرض الأخرى. ويقول Daniel Christmann فى هذا المجال، وهو متداخل على المستوى التقنى فى عرض Millennium Show . إنه من الضرورى وضع فى نفس المستوى المعارف التقنية والفنية والعمل على تطويرها بصورة مشتركة، بدلا من فصلها. تشارك المصممة Adele Thomson نفس الرأى مع إضافة إنه لابد من إعادة تعريف مكانة التقنية، حتى لا تعاق العملية الإبداعية عن طريق البحث المطلق عن اللياقة التقنية، فى عملها كمدرّبة، تستكشف الطرق لتطبيق تقنيات الحركة فى الخامة الخاصة بالسيرك: هى تحاول مساعدة الطلبة فى التغلب على الخوف من الإخفاق والحرص على أن تتغير اللياقة البدنية "إلى شىء أكثر تصميمًا، وأكثر إبداعًا، وأكثر فنًا".

يرى John Paul zaccharini أن أول هدف تربوى هو إعطاء قاعدة قوية جدًا فى التقنية للطلبة، هذا لأن التعبير الشخصى يمكن أن يظهر، يجب التعلم الجيد للقواعد قبل القدرة على مخالفتها. لا يجب أن تؤدى من أجل ذلك إلى تعليم جامد مع وجود علاقات قوة بين الأستاذ والطالب، كما هو الحال فى الرقص الكلاسيكى، مثلاً ، فإن ذلك قد يؤدى إلى خنق كل إبداع. فى أغلب أنواع الاعداد، يكون الاهتمام أولاً بالتقنية، ثم بالنواحى الفنية، مما يعطى الطلبة الإحساس بأنهم فى طريق عكس ما تعلموه. وهكذا ، يجب على التعليم الفنى أن يكون موازيًا للتعليم التقنى حتى يمكنهم أن يعملوا فى تعاون ، فى نهاية الدراسة، على أن يكون الإبداع، والتعبير الشخصى والتقنى شيئًا واحدًا.

# دور مدرّب السيرك

إن الإعداد فى فنون السيرك أصبح إذن اليوم متعدد الأنظمة، خالطًا التعلمّ التقنى والاعداد الفنى والطاقة الإبداعية للطلاب. ومع ذلك، فإن توصيف و وضع مدرّب السيرك ليسا حتى الآن موفين بوضوح. فى فرنسا، ألزم الاتحاد الفرنسى لمدارس السيرك (FFEC) الأساتذة الحصول على شهادة للتعريف بفنون السيرك (BIAC)، وهو دبلوم يضمن حدًا أدنى من المعارف فى التخصصات الأساسية للسيرك. مع غياب اعداد موجه للمعلمين فى السيرك، يكون فنانوا السيرك هم الأقدر فى مسئولية تعليم كامل في أغلب الأحيان. ترى Jacqueline Whymak أن "المعلّم المثالى هو من يخلط معرفة جيدة تقنية وحس نفى. وأغلبهم فنانين". وتضيف أن المعلم الجيد يجب أن يكون له معرفة جيدة بالعرض وأن يكون قادرًا على نقلها.

أغلب معلمى Circus Space كان لهم تاريخ فني. أما A. Thompson، التى تربط منذ زمن بعيد التعليم والتاريخ الفنى مع محاولة إيجاد توازن، فهى ترى أن المقصود هو مهمتين متكاملتين. إن عملية التدريس تساعدها على المضى فى عملها كفنانة، والعكس صحيح. بالنسبة لـ John Paul Zaccharini، يكون دور المدرّب هو عملية تفهم الطلبة السبب الذى من أجلة يريدون أن يكونوا فنانين. إنها طريقة لمساعدتهم على أن يصبحوا أكثر حماسًا تجاه عملهم بدلاً من استخدامه كنوع من العلاج. يجب أن يكون المدرّب قادرًا على الوصول بالطلبة إلى التفكير فى مكانهم فى العرض. وإذا كانت التقنية يجب أن ترتكز على أسس قوية، فيجب الوصول إلى اعداد فنانين كاملين.

أما Adrien Portea فيرى أن دور المدرّب فى السيرك يتضمن مظهرين : من جهة، نقل معرفته، ومن جهة أخرى، مساعدة الطلبة فى تحقيق ذاتهم من خلال هذا النقل المعرفى. المقصود هو القدرة على الإجابة، من خلال تجربته، على تساؤلاتهم وإقامة الحوار.

## الطرق المختلفة للعمل.

على عكس ما يحدث فى التخصصات الفنية الأخرى، حيث نجد مدارس وطرق عمل معروفة، فإن السيرك - فن طالما نُظر إليه كفن متواضع وينُقل فقط فى إطار تعلّم عائلى - لا يملك طرق مرجعية. ولا يوجد أيضًا تعليم لمدربى السيرك، مما يقودهم إلى تخيّل مسارات شخصية جدًا تمزج عدة تقنيات جسدية مختلفة. هكذا نجد، بجوار متخصص التمرينات الرياضية، معلمين من السيرك نفسه فى الفنون الحربية ومختلف تقنيات الرقص المعاصر، والرقص المسرحى، والمسرح الحركى ومسرح الحركة أو الموسيقى.

تؤكد A.Thomson، مسئولة "الحركة" فى تجهيز عرض Millennium Show، على أن طريقة العمل تتبع المشروع. وهكذا بالنسبة للتدريب المكثف الذى يتطلبه هذا المشروع لجأت إلى محترفين مختلفين: Ail flexa للرقص المعاصر، والارتجالات والثنائيات، و Bugsy لما يسمى بالـ Breakdance والحركة الأكروباتية، و Vicky Jassy لما يسمى بالـ Body Percussion. وقد فكّر سويًا هؤلاء المتداخلون فى الوقت، إلقاء الجمل، التنفس، مزايا الحركة وليس فقط فى اللياقة التقنية. وشجعوا الطلبة على ربط كل هذه العناصر،

وعلى أن يظلوا منفتحين على شعر الحركّة. وهكذا اهتمت أكثر "باللیونة" ، والموسيقى، والجمال، والاتصال وحتى السرد "عن التقنية".

يقترح F. Ferdinando عملاً مسرحيًا عن الانفعال، والصلة بالشركاء، والمكان والأشياء. هذه الأسس الخاصة بالعمل مهمة جدًا في تربية فنون السيرك. فى الواقع، تعليم فنانى المستقبل فى السيرك أن يتطوروا مع التركيز على مشاعرهم وخيالهم يعتبر مهمة غاية فى الصعوبة، هذا الآن التقنية العالية، روح المنافسة التى تتدرج منها والتخطى الدائم للحدود البدنية تتطلب عملاً واعيًا يعوق فى كثير من الأحيان الإبداع. إن أداء الممثل يعتبر أيضًا أساسيًا بالنسبة لـ Bob Pearce لأن الطلبة "يكتشفون الحرية فى قدرتهم على اللعب كالأطفال". فهو ينظم محاضراته عن المهرج وفقًا للمجموعة التى يتوجه إليها، ولكنه يبدأ دائمًا بأداء جماعى للممثل حتى يمكنه تحديد شخصية كل ممثل ومساعدتهم فى بناء الشخصية الخاصة للمهرج بالنسبة لكل واحد منهم، وذلك عن طريق مراقبة أدائهم. يكون التدريس أكثر تكثيفًا وأكثر خصوصية بالنسبة للذين يختارون التخصص فى هذا المجال.

ومن ناحية يوفّق A.porter محاضرات على مستوى القدرات وطبقًا لحماس الطلبة يتم تدريس الأسس التقنية للأكروبات للجميع، مع قاعدة مختلفة طبقًا لدرجة صعوبة التمرينات. وهكذا، يتم العمل التحضيرى على الترامبولين الصغير قبل الترامبولين الكبير والأرض. يضاف المدخل الفنى بصورة سريعة إلى التقنية من خلال بعض تمرينات التركيز، مثل القدرة على تنفيذ حركة مع الإجابة الشفهية على أسئلة المعلّم أو سماع إيقاع الترامبولين أثناء القفزات.

تؤدى طرق العمل المختلفة هذه مع ذلك إلى الهدف المشترك لكل معلمى Circus Space: وهو إعداد فنانين قادرين على التعبير عن عمل مشترك، كما ظهر ذلك في تجربة Millennium Show، وقادرين أيضًا على المضى فى مشوار فنى كمبدعين. فى إطار BTEC، الاستخدام الجزئى لغالبية المعلمين وتنوع توجهاتهم يجعل من الصعب التعاون الوثيق بين المدربين ولكن انشاء Circus Degree وخلق مشروع بحجم Millennium Show قد أديا إلى وجود فريق أكثر تماسكًا وتجانسًا يؤكد Charlie Holland على أن الأساتذة يتعاونون كثيرًا فيما بينهم ويخلقون مشروعات مشتركة ك "إن Circus Degree ما هو إلا ثمرة لمثل هذه التعاون".

## المشوار الفنى للطلبة القدامى.

إنه من المفيد إلقاء نظرة سريعة على المشوار الفنى للطلبة المتخرجين فى مدرسة Circus Space وفقًا للمعلومات التى حصلنا عليها من Ch. Holland فإن هؤلاء يشتركون فى مشروعات عديدة، وفقًا لقدراتهم وأسلوبهم الشخصى. ومرجعيتهم فى مجال السيرك هى الفرق الفرنسية للسيرك المعاصر وسيرك الشمس (كندا). بعضهم يعمل فى انجترا، فى التليفزيون، فى عروض الشارع أو أيضًا فى الأوبرا قليلون منهم يكونون فرقًا خاصة بهم، بسبب نقص المساعدات العامة.

وتلاحظ Whymark أيضًا أن الطلبة، فى نهاية دراستهم، يزاولون نشاطهم فى كثير من الأحيان فى فروع أخرى من فنون العرض، نظرًا لعدم

وجود عمل فى فرق السيرك. ولتفادى ذلك، أدخلت مدرسة Circus Space تعليمًا خاصًا، متلائمًا مع الأسواق الجديدة للمهنة والقدرات المطلوبة لإيجاد عمل. وتأسف المسئولة التربوية بعد ذلك على نفى الفنانين الشبان فى الخارج، وخصوصًا فى فرنسا، المعروفة بمدارسها، وفرقها ، ومستوى التعليم العالى وحتى الدعم المقدّم لها بالنسبة لها، يكون الهدف الرئيسى لـ Circus Space هو خلق مزيد من الإمكانيات لطلبة شهادة Crcus Degree.

يلاحظ F. Ferdinando من جانبه أن الطلبة الخريجين يعملون فى فرق مختلفة لمسرح الشارع أو الرقص، ولكن من الصعب عليهم أن يصبحوا مستقلين، لأنهم لم يحصلوا أثناء الدراسة على الوقت اللازم للبحث الشخصى بالنسبة لـ A. Porter، فإن الطلبة الحاصلين على BTEC يحاولون تدعيم معارفهم بالعمل فى فرق مختلفة . ولكن لصغر السن (فى كثير من الأحيان أقل من عشرين عامًا)، فإنهم في حاجة إلى توجيه واستكمال إعدادهم قبل أن يجدوا الطريق الخاص بهم.

## ضرورة الإصلاح.

إن المقابلات التى تمت مع الإدارة، والجهاز الإدارة، والمعلمين والطلبة فى Circus Space قد سمحت بملاحظة الحاجة إلى إعطاء روح جديدة للمدرسة. إن مشكلات الإعداد الأول الذى تم تأسيسه فى Circus Space (BTEC) تثبت حدود ونقائص المدخل متعدد الأنظمة:

المستوى الضعيف للمتقدمين، والاعداد القصير وكثرة عدد التخصصات، لم يعطيا للطلبة الوسائل لاكتساب أسس متينة وتقوية تخصصهم. لقد جاءت

شهادة Circus Degree لسدّ هذا النقص، ولكن المهمة قد تبدو صعبة وطويلة لتحقيقها بسبب العوائق الهيكلية التى يجب أن يواجهها السيرك البريطانى الجديد: غياب مدارس إعدادية ومدارس أوقات فراغ، ونقص فرص العمل المتاحة للمهنة... إن نجاح تدريس السيرك فى فرنسا عن طريق مدرستى ENACR و CNAC يثبت أنه بفضل برنامج حقيقى على مدى طويل وإعداد قوى فى التخصصات الأساسية، يمكن إعداد فنانين متعددى التخصصات حقيقيين.

يحقّ للسيرك، أكثر من فنون العرض الأخرى، أن يكون له مدخل تربوي متعدد الأنظمة لأنه هو نفسه فن التحادى، على هيئة الدائرة التى تمثل شعاره. إن المدارس الجديدة للسيرك، بعد أن تخلصت من عبء المعرفة الأوحدية والتى احتفظ بسرها أجيال كاملة من فنانى السيرك، ترى فى هذا الانفتاح على الفنون الأخرى وسيلة للوصول إلى الفن المبداع. لأنه كما يقول Pascal Jacob: (...) السيرك مكان آخر، مساحة طقس قوى، ويأتى ثراؤه من اشتراك مجموعة أشكال أخرى. فى مضمون كلاسيكى، مسرحى، تصميمى أو سيركى، يؤدى المتفرج طقسًا سمعيًا وحسًا فعّال ولكن دون مفاجأة، طبقًا لرموز سبق تعريفها. تأتى المفاجأة فعلاً عندما يتدخل الفن من أجل اختراع روابط جديدة". (٢)

---

(٢) تقرير عن المقابلة المهنية حول التطورات الجمالية لفنون الحلبة: "ورشة عمل" لـ Pascal Jacob، فى Arts de La Piste، رقم ٥، باريس، فبراير ١٩٩٧، صفحة٤٤

# المدرسة القومية للسيرك فى مونتريال:
# مدخل متعدد النظم

*Julie Lachance*

*Pierrette Venne*

يجب فهم كيفية تضافر تخصصات متنوعة من أجل اثراء مؤدى المستقبل على المستوى الابداعى والخيالى (فنان سيرك، راقص، ممثل)، هذا هو الهدف من الدراسة، وليس المقصود تجميع فنون ولكن تعاونًا حقيقيًا بينهم.

منذ عام ١٩٨٧ونحن شركاء فى العمل وفى الإبداع. إن إعدادنا فى الرقص وفى المسرح، وكذلك طريقة أدائنا للمهنة قد أوصلتنا إلى اختيار السيرك كشكل تعبير فنى. ما يهمنا هو استخدام الجسد فى مساحات عديدة، واللياقة البدنية والمخاطرة. إن البحث والتجديد يثرينا و يتلاءم تمامًا مع مسيرتنا الفنية كمعلمات وكمبدعات.

كان السيرك دائمًا فنًا متعدد الأنظمة. يتطلب مجموعة مهارات تسهّل الصلة بين مختلف فنون العرض. بالإضافة إلى أنه يتضمن مفاهيم الخطر و "غير العادى". إن طريقة التقرب من السيرك تختلف من ثقافة إلى أخرى، والرؤى التى يمكن أن تكون عديدة. وهذا يجعل منه فنًا دائم الحياة. إن اختلاف الأساليب، والمداخل، تعطيه ثراءه وتنوعه، إنه محرّك تطوّره. منذ عشرين عامًا، تجدد السيرك إلى حد كبير للحاجة إلى ذلك والرغبة فى

البقاء على الحياة. لقد جدّد اهتمام المشاهدين. ومن ذلك الوقت، لم يعد ملك الأطفال فقط. لقد نجح فى استقطاب عالم البالغين الذى كان قد هجره. لقد تخطى الآن الشجاعة التقنية ولكنه لا ينكرها. يقدم السيرك عرضًا شاملاً حيث يتحد المسرحة، والانفعال، والجمال، والخطر، والمهارة، من أجل خدمة الإبداع. يتطلب كل ذلك مهارات تتعدى التقنية، ومن هنا تأتى الأهمية بالنسبة لفنان المستقبل لاكتساب إعداد متعدد الجوانب، بدنى وثقافى، واستخدامه بطريقة إبداعية.

يرتكز تفكيرنا على ممارستنا فى داخل المدرسة القومية للسيرك فى مونتريال (ENC) وكذلك على تجربتنا المهنية داخل مؤسسات فنية أخرى. إن برنامج الإعداد الذى تقدمه ENC قد أفادنا كقاعدة لتوضيح أهمية إعداد متعدد الأنظمة، ولفهم كيفية تضافر تخصصات متنوعة من أجل إثراء خيال فنان المستقبل. فى هذا الاتجاه، اخترنا توجيه هذا النص فقط فى المدخل الفنى للإعداد.

ولكن المفهوم الذى يبقى أساسيًا بالنسبة لنا هو ما نسميه تداخل الأنظمة، الذى يسّهل التشاور بين الأساتذة وتداخل الترابط بين الأهداف الخاصة بالمحاضرات المختلفة. إن هذا المدخل، حتى لو لم يكن واضحًا فى التطبيق، له ميزة أساسية وهو أنه حى ويثرى. يعطى المدخل متداخل الأنظمة للطالب أو للفنان الوسائل المجسّدة من أجل إقامة روابط بين مختلف الأنظمة وتداخلها. يساهم هذا المدخل فى تنمية رؤية فنية شاملة لدى الطالب، ويضاعف الطرق التى تتفتح أمامه فى حياته المهنية. ومن أجل فهم هذا المدخل، رأينا من الضرورى العودة إلى أصول انشاء ENC ، وشرح المضامين الفنية والاجتماعية التى ظهرت فيها المؤسسة.

## المضمون

## تاريخ الأحداث

فى كيبك، كما حدث فى كل مكان فى العالم، كانت السبعينيات سنوات ذاخرة فى المجال الثقافى والسياسى، كانت كيبك، أكثر من أى وقت آخر، فى معركة من أجل هويتها، وكانت المظاهرات السياسية تتضاعف. فى مجال فنون المسرح، ظهرت كثير من التيارات الكبيرة غيّرت من اعتقاداتنا. من بينها، أدوار المؤلف المسرحى والمخرج تم إعادة النظر فيها. كان العديد من الفرق الشابة، على هامش المسرح المؤسسى، تتبع نظام "الإبداع الجماعى" والارتجال كوسيلة عمل وشكل تعبير. سيساهم سيرك Grand Cirque Ordinauinre مع عرض T'es pas Tannée Jeanne D'arc[1]، بقوة على "هدْم" طريقة رؤيتنا للعمل المسرحى. وكذلك فتحت حركة عكس الثقافة ومفهوم اللياقة آفاقًا جديدة.

كانت فكرة "الحفلة الفجائية" موجودة دائمًا خلال المظاهرات السياسية الموسيقى، والرقص، والبهلوان، والنار، كانوا يسكنون كل اختبار. "تنعكس الثورة بالاحتفال، فى آن واحد فى ماضيها الأولى وذكراها المطلق. هى تحقق طريقًا إلى الحدّ حيث يتوسّط الشعر، واليوتوبيا والتاريخ، الفعل والحلم، الخيال والحقيقة".[2]

---

(١) إبداع جماعى، فى كيبك فى ديسمبر عام ١٩٦٩ .

(٢) Simon Alfred: "Les Signes et les Songes"، باريس، Seuil، ١٩٧٦ ، صفحة ٢١٤ .

أصبح عرض الشارع حركة قوية جدًا لمساندة المطالب السياسية أو تشجيع الحفل الشعبى. اتجه مهرجون عموميون تعلّمون بأنفسهم وشبان خريجو مدارس المسرح والرقص إلى غزو الشارع. وأرادت الفرق الموجودة فى الرجوع إلى النفس الخاص بمسرح Funambules، وكوميديا دل آرت، والسيرك، والميوزيك هول فلنذكر من بينها : Les Enfants du Paradis مع Michel Barette و Gilles Maheu، Chataulle Chacalat، و Sania alias Bezom Caté، و Rodrigue Tremblay و Guy Caron، La de L'Aulergine Macédaire مع Paul Vachon، La Fanfafnie فى كيبك مع René Dupéré، L' Enfont Fort فى مونتريال، Les Echassiers مع Guy Lalilerté وBaie Saint-Paul Glles st-Croix.

فى الشارع، كان يعاد إبداع عرض حيث كان للحركة، والديناميكية والشكل هيمنة على الأدب. كان مسرح تمثيل صامت، أو أكروبات، أو تمرينات خفّة يتفوق على النص . شكل فنى له طابع شعبى يكون قادرًا على الوصول إلى الجمهور وتوصيل لغة عالمية مستندة على الشعور. كانت فنون الشارع تولد من رغبة مزدوجة. أولها إخراج الممثل من الأماكن التقليدية التى كانت مخصصة لها عادة، وثانيها الوصول إلى جمهور واسع وغير متجانس، جمهور غير متآلف مع هذا الشكل للعرض نظرًا لغياب التقليد فى هذا المجال، عشر سنوات من العمل، واللقاءات والتعلّم.

## إعداد وتأثيرات

تم إعداد بعض من هؤلاء الممثلين والمهرجين على أيدى أساتذة كبار من هنا وهناك. لعب Paul Buisonneau، بعد استقراره فى كيبك ، دورًا مؤثراً بفضل إنجازته المسرحية وتدريسه، وهو فنان فرنسى، منافس لـ Charles Dullin و Jacques Copeau . فضلاً عن كونه ومخرجًا ومؤسسًا ومدير أول مسرح متنقل فى مونتريال، وقد درّب العديد من الفنانين على المسرح الحى. كان يقوم بتدريس فن البانتومبيم، الأداء بالأقنعة والكوميديا دل آرت.

فى هذه الفترة، كان كل ممثل مهتمًا بالمسرح الحركى يستطيع أن يحضر تدريس Etienne Decroux فى باريس، أو أن يتوجه إلى تعليم متعدد الأنظمة عند Jacques lecoq حيث كان يمكنه دراسة التمثيل الصامت، والأقنعة والبهلوان والمهرج. اتجه بعضهم إلى مدرسة سيرك مدينة بودابست حتى يعمّق العمل البهلوانى ويتبع تدريبًا مكثفًا فى بعض أنظمة السيرك. وبالطبع، كان عمل Ariane Mnouchkine فى La Cartoucherie فى Vin cennes يجذب العديد منهم، وكذلك فى الولايات المتحدة Bread and Puppet و Liuing Theater. وهناك أيضًا المسرح الصينى نظرًا لمهارته التقنية وكذلك المسرح الصامت السويسرى Pilobolus Dance theater لصفاته متعددة الأنظمة. اتجه رجال المسرح بطبيعة Mummenschanz الحال إلى السيرك حيث كانوا قد انجذبوا بالتقليد الجوّال، والكوميديا دل آرت والمسرح الشعبى الجوّال.

## سيرك وفنون الشارع

كان العمل المتعمق الخاص جسد الممثل والبحث عن تعدد النظم التعددية هو السبب للاهتمام بالسيرك. وتمامًا كالسيرك، كان عرض الشارع يتضمن مفاهيم الطوق، والتهذيب، والاحتفال والسفر وكذلك كان يقدم أيضًا عالم محتفل، لهوى، ملوّن، مرتبط بالطفولة والإبهار. وعلى عكس ذلك، كان أيضًا مرادفًا للخطر، والمخاطرة، وهذا بلاشك ما كان يميزه عن بقية أشكال فن المسرح.

تنادى الحلبة مباشرة المشاهد عن طريق مشاركته هذه المخاطرة وحلم انعدام الجاذبية. إن ممثل السيرك، على عكس ممثل المسرح، لايخدع أبدًا، إنه لا يؤدى الترابيز أو السير على الحبل، هو إما لا يحب ترابيز أو السير على الحبل، لا يحق له خداع الجمهور. يبدّل السيرك الكلمة بالحركة. إنه شكل فنى حيث لا وجود للحواجز اللغوية.

تمامًا كعرض الشارع، يتوجه السيرك للأطفال والبالغين وكل الطبقات الاجتماعية وسيكون ذلك ميزة شعر بها الجميع، حيث كانوا يشعرون أنهم يستقبلون فى كل مكان كأفراد الأسرة فى كل الثقافات. وهى ظاهرة حقيقية حتى اليوم. لقد نشأت عدة ارتباطات من هذه المراحل الإعدادية أو العملية، ارتباطات إبداعية جدًا بين فرق كثيرة، على سبيل المثال الفرقة الفرنسية Puits aux images، مع Le Crque du Trottoir فى بلجيكا، مع مؤسس Crque Plume، مع Franco Dragone من بلجيكا، وقد أصبح الآن مخرجًا معروفًا.

وتحدد كل شىء، كان يجب أن يتضبمن تدريب الممثل تقنيات الأكروبات، و تمرينات الخفّة ، والرقص والأداء. كان يجب أن يكون هناك مكان مناسب وخصوصًا مدربين أكفاء حتى يتعمق هذا الخليط من التقنيات ويسمح بذلك إعداد للفنانين المستقبلين للسيرك. وكانت فنون الشارع قد تأسست.

## نشأة وتطوّر.

تم إنشاء المدرسة القومية عام ١٩٨١، تحت اسم Circus بفضل Cuy Caron، ممثل ومهرج (Bezom)، و Pierre leclerc، مدرّب رياضى مرموق. كانا مصممين على تحويل فنون السيرك إلى شكل تعبير فنى كامل، ولجأ فى ذلك أيضًا إلى قوى أشكال فنية أخرى مثل الرقص، والآداء المسرحى والموسيقى. كانت هذه الرؤية مستوحاة بالتأكيد من التقليد وتستهدف أن تكون انعكاسًا للأمة الشابة. كانت هناك إرادة خلق خلط بين الفن وتقنيات السيرك، وكان ذلك اختيارًا مدروسًا وأصبح أساسًا الاعداد. وفتحت المدرسة أبوابها أيضًا للفنانين الأجانب الذين اختاروا أن يتبعوا هذا الإعداد فى كيبك أو تجويد فنهم.

خلال عشرين عامًا، حققت المدرسة نموًا كبيرًا. أسرعت أحداثًا كثيرة عن تنمية المدرسة وأعطتها طبيعتها الفريدة. أنشأ كل من Cuy Laliberté و Gilles st Croix Crque du Soleil عام١٩٨٤، وهما تابعين لـ Eihasseiers de La Baie. إنه أول مشروع للسيرك فى كيبك. فى عام ١٩٨٥، أصبح Guy Caron المدير الفنى للسيرك مع استمراره فى تحمل مسئولياته كمدير للمدرسة. وبعد حصوله على بعثة عام ١٩٨٦، جاب حول العالم، وحضر

العديد من عروض السيرك ويزور المدارس الهامة. وعند عودته، حصلت المدرسة القومية للسيرك على وضعه القانونى. وتم تحديد برنامج وتعيين فريق أساتذة. يسافر G. Caron بعد ذلك مباشرة، حيث تم تعيينه كمدير للمركز القومى لفنون السيرك فى Châlons- sur - Marne فى فرنسا. منذ عام ١٩٨٣، يشترك الطلبة فى مهرجانات دولية. حصل Denis Lacombe على ميدالية برونزية فى باريس لفقرته "قائد اوركسترا". انفتحت المدرسة بالفعل على العالم فى ربيع عام ١٩٨٩، انتقلت المدرسة إلى مقر فى Dalhousie، وهو مكان تم تخصيصه للإعداد فى فن السيرك.

وهكذا تُكوّن المدرسة مفاحًا ملائمًا وبيئة مناسبة للتجريب الفنى ذى الطابع متعدد الأنظمة كما يظهر فى الخطة الإدارية الصادرة عام ١٩٩٢ . سوف تعترف وزارة التعليم فى كيبك بدبلوم الدراسات المدرسية فى فنون السيرك بعد مرور ثلاث سنوات. وتجذب العروض السنوية للمدرسة جمهورًا عريضًا من مدينة كيبك. وفى نهاية الإعداد، ينضم الطلبة الخريجون إلى كل فرق السيرك فى العالم، وهم مطلوبون لتنوعهم وصفاتهم التقنية، وتتلقى المدرسة باستمرار دعوات للاشتراك فى مهرجانات دولية.

## الإعداد، الهدف.

يصبح الهدف من الإعداد، بتأثير من الرؤية المعاصرة والحديثة لفنون السيرك، هو إعطاء أدوات للطالب لكى يتمكن من إن يكون مبدعًا و مؤديًا، وأن يتقن تخصصًا فى السيرك لدرجة تقنية عالية، مثبتًا تعدد تكافؤ كبير.

يجب على الاعداد أيضًا أن يهدف إلى إثراء الحصيلة الثقافية للطالب بإخال مواد مثل الفلسفة، والأدب ، والتاريخ، واللغات. وهكذا يمكن للطالب أن يميِّز المرجعيات، وينمى تفكيره، ويدفع ببحثه ويحرِّك مسيرته الفنية.

بالإضافة إلى ذلك، هدف الإعداد هو تسهيل البحث والتجديد ، على سبيل المثال خلق معدات أكروبات جديدة ، واكسسوارات للبهلوان، أو استخدام أحد تخصصات السيرك من زاوية مختلفة. إن التدريس يبقى مكانًا يمكن التجريب فيه، اتخاذ مخاطر على مستوى الإبداع التقنى والفنى. إنه مكان يُسمح فيه بالخطأ والبداية من جديد. وسيكون ذلك فى صالح اللياقة التقنية والفنية، لأن كل عملية الإبداع والبحث يجب أن تشجع التجديد والحق فى الخطأ يمنح أجنحه لكل المتداخلين المبدعين!

## الهيكل.

يستمر برنامج الإعداد فى ENC ثلاث سنوات على الأقل. وهو يؤدى إلى منح DEC (دبلوم فى الدراسات المدرسية الثانوية) بالنسبة للطلبة الكنديين وهو معتمد من وزارة التربية فى كيبك ، أو إلى DEE (دبلوم دراسات المدرسة) للطلبة غير الكنديين، بالإضافة إلى كل تخصصات السيرك، المعامل وورش العمل ، يتضمن البرنامج الرقص، والأداء، التقنيات الصوتية، الموسيقى والإيقاع، والحركة، وكذلك كل المواد المرتبطة، مثل التشريح ، تقنيات العرض وإدارة مسيرة الفنان. ومن خلال مروره بمدرسة ENC ، يكون للطالب فرصة التدريب على الإبداع متداخل النظم.

تخصص السنة الأولى للإعداد العام. ويكون للعمل الجماعى أولية على جميع المستويات ، وحتى فى التشكيل والإبداع. ويتم التركيز على تجهيز الجسد (تقنيات أكروباتية)، اكتساب مفاهيم أساسية، التعرّف على تقنيات سيرك مختلفة وبداية التفكير فى الذات، والمجتمع والأدب، والثقافة والتاريخ. سيواصل تعميق هذا العمل فى السنة الثانية وجزء من السنة الثالثة.

فى السنة الثانية من الإعداد يضاف تخصص فى فنون السيرك. وتصبح الممارسة فى التقنية المختارة من الطالب أكثر تكثيفًا وأكثر شخصية . ويشرف على ذلك مدرّب ومستشار فنى : يتشابك التعلّم التقنى مع مسيرة الإبداع. ويكوّن المثلث الذى يضم المدرّب والمستشار الفنى والطالب فريقًا سيضمن ، حتى الخروج من المدرسة، متابعة واستكمال مشروع الإبداع الخاص بالطالب.

تعتبر السنة الثالثة للإعداد سنة تجميع للنتائج، وتدعيم للمكتسبات والتحضير "للبداية" . إنها أيضًا سنة إنتاج. بالإضافة إلى اكتساب تنوع فى مجالات كثيرة، يتفرغ الطالب للمرحلة النهائية لإنتاج فقرته: التأكد من إنه يملك تقنية متينة واستطاعته تنفيذها بشخصيته هو. يجب أن تندمج هذه التقنية وتخدم مفهوم الفقرة. ويتابع الطالب أيضًا إدارة إنتاج مشروع الإبداع الخاص به، ويحدد الوقت اللازم لما له صلة بالموسيقى ، والملابس، وشراء جهاز الأكروبات الخاص به، التصميم التقنى، والإضاءة، إلخ.

الاعداد مصبوغ باهتمام دائم بتداخل الأنظمة. إن عمل الفريق أساسى، تقابل الآراء، تبادل الرؤى، والمهارات ضرورية لكل أفراد فرق الإعداد. إن

الإرادة المشتركة لإعداد فنانين مؤديين مبدعين مستقلين، قادرين على تجديد أنفسهم، وعلى الربط بين تخصصات مختلفة ودمجها، يبرر اختيار الطرق التربوية ويدفع بالإبداع.

## عملية الإبداع.

باحترامها لأصولها متعددة النظم ورغبتها فى جعل فنون السيرك شكلاً تعبيريًا بوضع كامل، تتغذى الرؤية الفنية بأشكال فن أخرى. ويصبح المحاضرون، والمخرجون، والمصممون، والمسئولون عن الدورات المتخصصة ، والمتعاونون من مدارس فنية أخرى، موارد هامة لتغذية العملية الإبداعية.

## المستشارون الفنيون.

نشأت وظيفة مستشار فنى من حاجة عبّر عنها المدربين للتعاون مع شخص له خبرة فى الإبداع فى فنون التعبير الأخرى ويمكنه بذلك تحقيق البعد الفنى، حتى يتكون فريق فى المشروعات الفردية أو الجماعية للطلبة يكونون ممثلين ، راقصين مصممين، مخرجين ، موسيقيين، فنيين إكسسوار، إنهم فنانون نشيطون ومعروفون فى ممارسة فنهم.

ويستخدم الطالب طوال عملية الإبداع، كل المعارف التى اكتسبها فى المدرسة. يجب أن يكون قادرًا على تحديد ما يريد توصيله واستخدام طاقته لكى يفعل ذلك بنجاح. عندما يختار تخصصه، يتم تسجيل التعلّم التقنى فى مشروع ، مسيرة فنية هدفها مصاحبته فى إبداع فقرته. البحث يتم ضمن

فريق (طالب، مدرّب ومستشار فنى)، هذا يسمح بالذهاب إلى أبعد من ذلك، مضاعفة وتنويع الإدراك وتحسين الصفات التقنية والفنية. إنه معمل حقيقى حيث يظهر عمل كل شخص ويتحقق فى الواقع... أو فى الهواء !! إن الاتحاد الوثيق للفريق مهم جدًا، إن كانت من خلال تعلّم أشكال تقنية أو أن كانت فى البحث عن مفردات مرتبطة بجهاز أكروباتى جديد. اللعب بخفّة بخمس كرات شىء، ولكن اللعب بخفة بخمس كرات مع إضافة حركة شىء آخر. إذن على المدرّب أن يساعد الطالب على توظيف التقنية فى هذا الاتجاه الشىء نفسه بالنسبة للمستشار الفنى، الذى يراعى متطلبات تقنية وأمنية لتخصصات السيرك. على سبيل المثال، يتطلب عمل الخيوط فى الترابيز الطائر تحضيرًا، وتوقيت محدد، ووضع واستقبال مناسبين. إذن يستفيد الطالب من رأى عدة خبراء فى آن واحد.

إن المستشار الفنى لا يعمل كمصمم أو كمخرج. إن دوره هو قيادة، وتوجيه، وتسهيل العمل، وتنبيه الفضول، وإثارة التفكير، ومصاحبة، ومواجهة، وسؤال الطالب فى مسيرة إبداعه بالتعاون مع المدّرب. إنه العين الثالثة. وله أيضًا صلاحية مساعدة الطالب على تو اجد روابط بين المفاهيم المكتسبة خلال الإعداد وامتلاكها من أجل إثراء إبداعه. إذن فالتداخل فى التخصصات يوجد فى قلب الإبداع.

إن الهدف الأخير لإبداع فقرة سيرك هو العمل على أن تكون التقنية السيركية، وكذلك تقنيات الرقص، والأداء، إلخ، أدوات، ووسائل من أجل الاتصال. يفترض السيرك المعاصر هذا المتطلب بنفس قدر الأشكال الأخرى للفن المعاصر، وفى هذا الاتجاه يتم التعامل مع الإبداع.

## العروض:

## التقييم – التصوّر

بالإضافة إلى إمكانيات الإبداع والعرض المتاحة للطلبة فى إطا
المحاضرات، فإن التقييم – التصوّر يعتبر حدثًا يتم فى منتصف العام بجتمع
المعلمون، والطلبة الحاليون والقدامى وكل العاملين، لحضور عرض العمل
الإبداعى الذى تم التجهيز له خلال الدورة. يستمر هذا اللقاء ثمانى ساعات
وهو يسمح بتقييم المسيرة الفنية والتربوية لكل طالب مع الوفاء بمبادئ
البحث، والتجربة والخطأ.

يتعرّف الطالب من النتيجة على قدرته فى الأداء والاتصال فى موقف التقديم، ويتعرف أيضًا منها المستشارون الثقافيون والمدربون على نقاط قوة وضعف كل طالب. بالنسبة لمنفذى العرض السنوى، يكون هذا اليوم الماراثون مصدرًا حقيقيًا للإلهام، وذلك عن طريق نشاط الطلبة وثراء أفكارهم. فى كثير من الأحيان، يتم رصد العديد من إبداعات المجموعة ويتم إعادة العمل فيها فيما بعد من أجل إدخالها فى العرض.

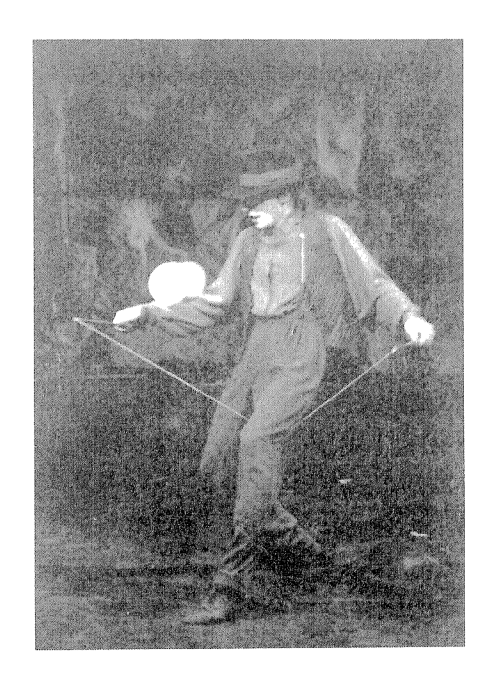
التقييم – التصوّر له أهداف مختلفة تتغير وفق مستوى الإعداد. يعمل طلبة السنة الأولى فى مجموعات تضم من ثمانية إلى عشرت أشخاص ومطلوب منهم، انطلاقًا من تيمة معينة، من مفهوم معين، خلق مسرحية من عشرين دقيقة، مع ضرورة إدخال على الأقل خمسة تخصصات تم تعلّمها خلال الدورة. وفى منتصف الدورة، تجتمع المجموعة بانتظام لتختار التصوّر الخاص بإبداعها ولتوزيع المسئوليات (بحث موسيقى، تصنيع اكسسوارات....)

، ووضع برنامج زمنى وترتيب دورات الإبداع. ويتم الاتفاق على مفاهيم العلاقة والتداخل بين التخصصات، منذ بداية الإعداد. وهم يعملون تحت قيادة مستشار فنى يعمل كشخص – مورد، ويتأكد من جودة العمل. إن المستشار يسأل ويحلل ويعطى أفكارًا، يغذى المجموعة على جميع المستويات، وطوال عملية الإبداع تكوين، أداء، تشغيل ، إنتاج. له أيضًا حق الفيتو إذا تبين له أن اقتراحات الطلبة لا تتناسب مع الهدف المطلوب : إدماج التخصصات كأدوات تخدم التيمة أو التصوّر المختار. ويجب على المستشار الفنى أن يراجع تداخلاته حتى لا يؤثر على الاستقلالية الإبداعية للمجموعة.

إن طلبة السنة الثانية يعملون أيضًا تحت قيادة مستشار فنى فى مجموعات تضم من ثمانية إل عشرة أشخاص، ويقومون بإبداع عرض صغير مدته ثلاثين دقيقة انطلاقًا من تيمة أو تصوّر. ويتم إدخال الفقرات خلال تنفيذها لكل فرد من المجموعة. إن التحدى كبير لأنه يجب على الطلبة أن يعملوا رغم عدة ضغوط: يملك كل مشروع فقرة صفاته (تصوّر، نشاط، موسيقى) التى يجب دمجها داخل التيمة. بالإضافة إلى ذلك، مطلوب حس إبداعى واضح. وهذا يظهر فى عمل الكتابة والإخراج. والعجيب أنه فى كل عام ينجح الطلبة فى هذا التحدى، ويدهشوننا ويلهموننا.



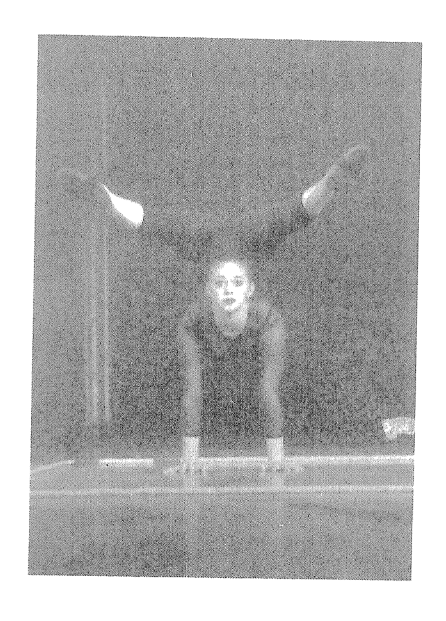
(حدود) "Frontieres" شخصيتان تقوم بادائهما Anne de Lottinvlle و Stéphane Gentilini المدرسة القومية للسيرك فى مونتريال. ٢٠٠١ .
(تصوير ENC/ yvanoh Demers)



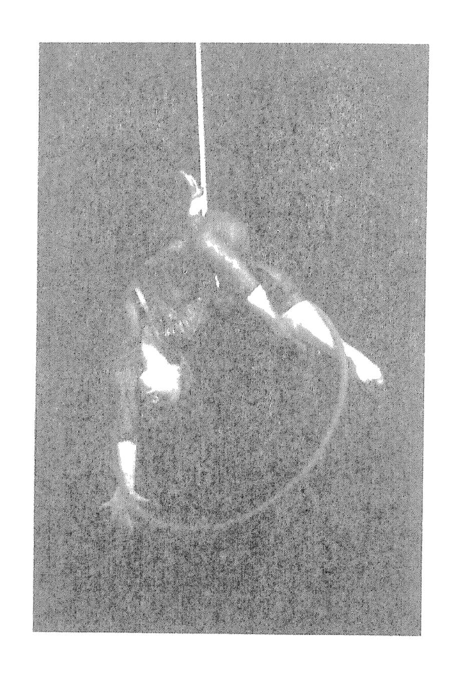
المدرسة القومية للسيرك فى مونتريال Destination Dia bolo Potrich Léonard"
. ١٩٩٦
(Jean - Chaude Perru / ENC تصوير)



"Destination" مهرج Kevin Dominguez المدرسة القومية للسيرك فى مونتريال
١٩٩٦ .
(تصوير Jean - Chaude Perru / ENC)



Piste) Andréane Leclerc ٢٠٠١.La Piste Aux Espairo - Tournai "
(at'Ar
(yvanoh Demers ENC تصوير)



Julie Choquette :الحلقة الطائرة "Frontieres"
المدرسة القومية للسيرك فى مونتريال ٢٠٠١
(ENC/ yvanoh Demers تصوير)

بالنسبة لطلبة الثالثة، يكون التقييم – التصوّر هو فرصة لتقديم، للمرة الأولى، مشروع فقرتهم. فى هذه المرحلة، يكون الإبداع قد تمّ، ويسم لهم التقييم – التصوّر، فى وضع التقديم ، من الأكثر من درجة إدماج مكونات إبداعهم. المرحلة الثانية ستكون بالنسبة لهم مرحلة أيضاح، وتحديد، وتجويد، كل عناصر فقرتهم، هذا من حيث المظهر التقنى ، والفنى ومن حيث الإنتاج ، (ملابس، تجهيز تقنى، إلخ) من أجل الوصول إلى المرحلة الأخيرة: الاختبار الإجمالى والعرض السنوى.

## الاختبار الختامى.

الطلبة الذين أتموا برنامج الإعداد يخضعون لاختبار ختامى. يتم التقديم أمام لجنة مكونة من أفراد من العاملين فى المدرسة ومن شخصيات من وسط الفنون. يدعى أيضًا لحضور هذا الحدث جمهور محدود يتضمن منتجين.

يجب على الطلبة تقديم أنفسهم وشرح مسيرتهم الإبداعية، اختياراتهم الفنية والتقنية . ويسبق ذلك تقديم ملف التخرج الخاص بكل طالب وتكون اللجنة قد فحصت هذه الملفات. وتكون مهمة اللجنة تقييم نجاح أو فشل الطالب بعد سماع تقديمه الشفهى ، وفقرته وملف التخرج الخاص به. يعتبر النجاح فى هذا الاختبار شرطًا للحصول على الدبلوم . هذا الاختبار هو نقطة الانطلاق إلى حياتهم المهنية ويلخص فى خمس دقائق الثلاث سنوات التى قضاها الطالب فى الإعداد .

## العرض السنوى.

ينهى العرض السنوى العام المدرسى. منذ وقت قصير، يتم العرض تحت خيمة السيرك ويتم تقديم من اثنى عشر إلى خمسة عشر عرضًا موزعة على أسبوع. الانتاجان الأخيران – Cocktoil[٣] فى عام ٢٠٠٠ و "frontieres" [٤] فى عام ٢٠٠١ (صور من ٥٢ إلى ٥٦) - قد جمعا أكثر من اثنى عشر مشاهد لكل عرض. وعلى مر السنين، أصبح هذا الحدث لقاءً معروفًا للجمهور فى كيبك. إن إبداع العرض السنوى هو قبل أى شىء مغامرة تربوية و فنية تحترم بالكامل العمل المبذول خلال العام. إنها فرصة لكل طالب أن يعقد علاقات ، والاستفادة من المكتسبات وفى أحيان كثيرة يكتشف نفسه. كثيرون منهم يقومون بأول تجربة على المسرح، والحلبة. يجب على الجميع الاشتراك فى العرض ولكن تختلف نسبة اشتراكهم. (صورة من ٥٣ إلى ٥٥).

يتم اختيار المخرجين عن طريق الإدارة الفنية ، من فريق المدرسة أو فى الوسط الفنى فى مدينة مونتريال ، وأحيانًا حتى من الوسط الدولى . ويكونوا مسئولين عن الكتابة والتصوّر الخاص بالعرض. ويجب عليهم إدماج فقرات الطلبة كما هى فى نهاية الإعداد، وأن يواجهوا مختلف الأساليب، موسيقى ومؤثرات، والعمل فى وقت ضيق للغاية مع احترام أهداف المدرسة. إنهم يواجهون إذن تحديًا إبداعيًا صعبًا ولكنه ممتع.

---

(٣) عرض من فكرة وإخراج Julie Lachanis و Venne Pierrette.

(٤) عرض من فكرة وإخراج Yves Dagenais و Rénald Laurin.

إن التبادل والتعاون بين فريق الإبداع والفريق التربوى ضروريان، لأن هذا النمط للإنتاج يتطلب توثيقًا وتنظيمًا كبيرين. إن التشاور مع المدربين فيما يخص التقنية والتحضير المتعلق بالاحتياجات المختلفة للمبدعين أساسيين. وعلى المدربين أن يربطوا بين مختلف مكتسبات الطلبة فى عدة تخصصات. إن برنامج الاعداد ليس مهملاً ، بل على العكس، لأن هدف العرض يكمن فى الدمج وليس فى مسيرة موازية. وهذا ما يسمح برؤية طالب، على سبيل المثال، يؤدى شخصية يتحرك كالسلك الناقل، شخصية تدرّب عليها خلال العام بداخل محاضرات مختلفة، وهو بالإضافة إلى ذلك، يؤدى فقرته الخاصة فى العرض.

قبل الوصول إلى مرحلة التدريبات ، يكون للمخرجين، والمصممين و المتداخلين الآخرين فرصة العمل مع الطلبة فى إطار الدورات وورش العمل. إنه عمل استكشافى من أجل خلق مفردات مشتركة، وكذلك فقرات جماعية ستخدم العرض. وهذا يمثل إضافة هامة للإعداد. على سبيل المثال، فى عام ١٩٩٩، تم تنظيم ورشة عمل مكثفة فى الرقص على آلات الإيقاع[٥]، وكانت تديرها إحدى المتخصصات، وقد أوجدت مفردات أساسية لنهاية عرض "Vice Versa" [٦]. إن الهدف من هذه التدريبات هو الوصول إلى إتمام عرض ذى جودة مهنية حيث يكون السيرك كفن حى يخدم الإبداع مع الرغبة فى التجديد والتحديث.

(٥) إنها رقصة تستخدم الجسد كأداة طرق.

(٦) عرض من فكرة وإخراج Guy Caron و Julie. Lachance و P. Venne.

يجب على الطلبة الوصول إلى هذا الهدف الذى يتطلب من جانبهم أن يطبقوا المفاهيم التى تعلموها خلال اعداهم فى كل التخصصات، وأن يثبتوا انفتاحهم واستعدادهم ، واستقلالهم، وإبداعهم ، وأن يكونوا مسئولين تجاه المجموعة والمشروع.

فى خلال فترة الاعداد، يكون للطلبة امكانية معرفة وفهم كل عملية الإبداع والانتاج الخاصين بالعرض. بخلاف العمل المكثف الذى يقومون به مع المخرجين والمصممين، فهم يتعلمون التعاون مع المهنيين الآخرين فى الفريق الإبداعى (مصممى الملابس، والإضاءة، والصوت، والديكورات) وفريق الإنتاج فى عبارات تبادل وقواعد وأصول.

إن العرض السنوى يعتبر مرحلة هامة فى إعداد الطالب بالفعل، هذا الحدث يمثل مرجعية مجسدة لمهنته المستقبلية. لمدة ثلاث سنوات على الأقل يستطيع الطلبة أن يعيشوا هذه التجربة الإبداعية فى خيمة السيرك مع وجود فرصة الاستناد على محترفين لديهم رغبة فى مساعدة كل فرد ليصل إلى قمة موهبته. علاوة على ذلك، فهم لهم الحق فى التعرف على عملهم وفى تصفيق جمهور كريم يطلب دائمًا المزيد.

## المؤدى المبدع.

يزداد تغيّر الخيال فى السيرك. نحن بعيدون عن صورة مسئول الحلبة الذى يعلن عن الفقرة القادمة بينما تظهر التجهيزات الأكروباتية فى وقت قصير. لقد تطورت كتابة تسمح بوجود صور أخرى. الآن، وكما يحدث فى

المسرح، يتم اللجوء إلى مفكرين، ومبدعين تقترح تيمات وتصورات، وتابلوهات تستخدم أسلاكًا ناقلة طوال العرض . هذه الطريقة فى تنفيذ العرض تؤدى بالتأكيد إلى بُعد فنى حاضر جدًا ومتجانس تمامًا. يأتى المفكرون مع مكتسباتهم فى الرقص والموسيقى والمسرح والشعر، والفنون المرئية، من أجل تنفيذ صورهم. إنهم بحاجة إلى العمل مع فنانين قادرين على الإبداع، قادرين على المساهمة فى إثراء تصوّر العرض، دائمًا من أجل تطوير أكثر للبعُد الفنى وبالتالى تطوير فنون السيرك. أمام هذا الواقع الجديد، يجب أن يكون الفنان متعدد المواهب لكى يلبى احتياجات مفكرى العرض، وأن يكون فى آن واحد مؤديًا ومبدعًا حتى يمكنه الاشتراك فى العرض بشكل كامل: تقمص شخصية وتأديتها، رقص وإبهار عن طرق تقنية بلا خطأ ومتمكنة تمامًا: فى كلمة واحدة، تجديد الانفعال كل ليلة.

وكما ذكرنا بالسابق فإن فنان السيرك كثيرًا ما يشترك فى العرض منذ بداية عملية الإبداع . هو يساهم فى البحث ، من الضرورى أن يفهم المفردات، المتخصصة جدًا، فى أغلب الأحيان ، للمخرجين، والمصممين، والموسيقيين، إلخ... هو يشترك بصورة إجمالية فى نجاح العرض، بإضافة حساسيته، وفضوله، وألوانه الخاصة، ورؤيته، وقدرته على أن يكون فى خدمة التصوّر. وهنا يحدث الدمج الكامل ، لكل عناصر البُعد الفنى للفنون السيرك ويكتمل معناه. إن مؤسسات السيرك تبحث عن تعدد المواهب لدى الفنان. لقد سارعوا فى فهم أن التصوّر ، مهما كان معقدًا أو ذكيًا، يمكن أن يكون خاويًا وأعرجًا بدون فنان مُعد لتداخل التخصصات.

تقع مسئولية إعداد هذا النوع من الفنانين على عاتق مؤسسة تعليم، وذلك باتاحة الفرصة لهذا الفنان بالاحتكاك منذ بداية إعداده بالعديد من الأشخاص - المراجع أو بمواقف مختلفة تهدف إلى تنمية طاقته الإبداعية. ويكون أيضًا من مسئوليتها إيجاد الطرق لكى يتم دمج كل ما تعلمه ، دون أن يكون مجرد تراكم معارف دون أى ربط بينهم. من أجل ذلك، اجتمع ثمانية طلبة للاشتراك فى إبداع فى إطار عرض "Mosaïk"(٧) الذى قدّم أثناء مهرجان المدارس العليا للسيرك فى مدينة بروكسل (مايو ٢٠٠٠).

أثناء الإعداد، يحدث الكثير من أشكال التعاون. منذ بضع سنوات، تنشأ الكثير من الفرق الصغيرة أو المؤسسات بعد التخرج. هذا هو الحال بالنسبة لمجموعة صغيرة من الطلبة الحاصلين على الدبلوم عام ١٩٩٢ . وقاموا بتكوين فرقتهم فى فرنسا، Pocheros، وقدموا Cirque d'images عام ١٩٩٣ - ١٩٩٤ وقد تم أيضًا إعداد مبدعى سيرك Eloize الذى نشاء عام ١٩٩٥ فى كيبك، فى نفس هذه المدرسة.

إن الواقع الذى يعيشه طلابنا عندما يدخلون وسط السيرك المحترف وكذلك نجاحهم فى هذا المجال يشجعنا على مواصلة عملنا. بالنسبة لهم، الطرق كثيرة، وتؤكد لنا صحة وقيمة المدخل متداخل الأنظمة. إن إمكانيات طريق المهنة عديدة ومتنوعة وهذه بعض الأمثلة على ذلك: هم يمارسون فنهم مع فرق سيرك معاصرة مثل Cirque du Soleil أو Cirqe Plume بعضهم يفضل أن يعيش التجربة مع فرق سيرك تقليدية، مثل Cirque Knie بسويسرا أو Big Apple Circus بنيويورك. يفضل آخرون العمل فى عروض منوعات، مثل الكوميديا الموسيقية التى تضم راقصين - أكروبات، أو أيضًا

فى كباريهات كبيرة فى ألمانيا أو سان فرنسيسكو. تلجأ هذ ه المؤسسات إلى كثير من فنانينا لتقديم فقرتهم.

بعضهم يكتسب جيدًا بالاشتراك فى إطار المهرجانات الكبيرة لفنون الشارع، فى كيبك وفى أوروبا (صورة VII و II و ١٢) . وأخيرًا ، كثيرون منهم تجذبهم مجالات الرقص والمسرح والأوبرا.

منذ وقت قصير، يحدث أن يأتى ممثل أو راقص إلى المدرسة، من أجل متابعة اعداد بسيط أو قصير المدى فى الاكروبات أوتقنيات أخرى للسيرك، وذلك لاحتياجات محددة فى الإخراج أو التصميم. الآن يتم تعيين الفنان أو الأكروبات السيرك مباشرة لأن يجيد الأداء والرقص.

وعلينا أن ندرك أن تضاعف عدد مؤسسات السيرك أساسى تمامًا كالدور الذى سيقومون بأدائه. ستكون قادرة على الاستفادة من الفنانين خريجى المدارس من أجل تعميق البحث الذى بدأ العمل فيه ، والانتهاء منه فى إبداعاتهم وانتاجهم. سيساهم هذا العمل الحقيقى للمشاركة فى التجديد المستمر فى فنون السيرك . إن المستقبل فى هذا الاتجاه واعد. مازال السيرك فى كيبك حديثًا جدًا، والمؤسسات قليلة، ولكن منذ بضع سنوات، لابد أن نعترف أنه قطع شوطًا كبيرًا!

يجب أن تتجاوب كل التخصصات ، وتداخل النظم موجود بشرط أن تتحاور. لقد سمح لنا تفكيرنا بالتعرّف على بعض هذه الاجابات. وهى مبنية جزئيًا على مداخلات يومية مع طلبتنا الحاليين، وعلى تبادلات مع زملائنا،

وكذلك مع الطلبة الحاصلين على الدبلوم والذين أصبحوا فنانين محترفين. ولكنها مبنية على وجه الخصوص على خبرتنا كتربويين ومبدعين يعملون بجانب فنانين ذوى خبرة طويلة. لقد حاولنا أن نظهر كيف ندير، وننمى، ونستخدم أدواتنا ونحقق هذا التداخل فى التخصصات يوميًا، مع حدوده وإنجازاته.

إن الإعداد ما هو إلا المرحلة الأولى فى حياة الفنان. المرحلة الثانية هى سوق العمل وهى التى تبقى أكثر تحديدًا. كيف يمكن استخدام هذا الإعداد، وكيف يمكن إدخاله وكيف يمكن تغذيته طوال الحياة المهنية؟ فى النهاية، كيف يمكن الوصول إلى درجة فنان ناضج؟ إن الإعداد الذى تقدمه المدرسة ليس هو الوسيلة الوحيدة لاعداد فنانى السيرك، بل توجد مداخل كثيرة، وهذا لحسن الحظ. بالفعل، نعتقد أنه لا توجد وصفات، ولا نماذج ثابتة، ولكن توجد فقط اختيارات بل اعتقادات على وجه الخصوص.

# إعداد فى فنون العرائس

# المدرسة القومية العليا لفنون العرائس

# فى *Charleiulle - Mézieres*

*Margareta Niculescu*

## أية مدرسة؟ لأى مسرح.

كيف يمُكن تعريف مسرح فى كامل ازدهاره، فى تحوّل مستمر وديناميكى؟ كيف يُمكن تسمية من يعملون به؟ لا يهم الاسم الذين يطالبون به: مسرح الأشياء، مسرح الوجوه، المسرح الحى، مسرح الصور، مسرح الأشكال الحيّة، مسرح العرائس... نعم، هذا ما يقال حتى الآن وبالفعل سوف استخدم هذا التعبير الأخير ككلمة نوعية من أجل تسمية كل هذه الجماليات. إن فن العرائس، وهو على طريق تجديد نفسه، يبحث عن هوية جديدة، هويات عديدة.

يُدهش مسرح العرائس ويبُهر بفضل كثرة أشكاله وصوره، تعبيرًا عن خيال بلا حدود، حتى لو كان الابتعاد المفاجىء لتقاليده يضعفه وذلك بحرمانه أحيانًا من أى سمة، ويكون ضحية التعسّف والنسبية المبالغ فيها.

إنه مسرح الارتباطات، بين فن تصوّرى وفن درامى، بين الحىّ والجامد، بين جسد الممثل والجسد الآخر، جسد الخامة الطبيعية وهى تتحرك، ولذلك فإن العرائس تخلق أجسادًا - أشياء مسرحية، أجسادًا شخصيات لا نهاية لها.

نحن نعيش فى فترة انتهاك للحدود الجمالية، لإلغاء الأصول. إن العرائس "تراقب" بشغف اكتشافات الفنانين التشكيليين، والموسيقيين، ومصممى الرقصات، من أجل إدماجها فى عالمها الشعرى الخاص، متحدية بذلك التعريفات الخاصة بالأنواع والفصائل. وهى بإضافاتها المتسرّعة، تترك أحيانًا ميادينها الخاصة فى حالة استرخاء دون أن تتيح لنفسها الوقت الكافى من أجل اظهار ممتلكاتها. تضاء حاليًا شموع لمعتقدات مغرية على مذبح المعتقدات الجديدة: "تجديد"، "ميكنة"، "تكنولوجيات". فى هذا الهروب إلى الأمام، ألا نهجر المتفرج والمعنى العميق للمسرح: مكان الذكاء والانفعال، حيث يمكن لهذا التواجد الغريب للإنسان أن يحيا حياة أخرى عن طريق الخيال، زمن العرض؟ كل شىء يبدو ممكنًا حتى مخاطرة الوصول إلى "أى شىء".

ولكن العرائس ليست وحدها موضع أبحاثها. إن عالم فنون المسرح توجه أنظارها باهتمام بالغ نحو الفن الذى يفتح بأعماله آفاقًا كثيرة، ويعيد النظر فى العادات والمسلمات الثابتة. يمكن للعرائس أن تتعرف على نفسها فى الإجابات التى يعطيها المسرح لنفسه. ونحن نجدها فى مسرح الأوبرا، والرقص، والمسرح الدرامى. إن مسرح العرائس يغذى فكر المؤرخين ومنظرى الفنون حيث إنه عضو كامل فى عالم العرض، وأخيرًا أُعترف به وتم قبوله.

تتم تغيّرات جديدة منذ الخمسينيات والستينات، وسأكتفى بذكر اللاتى، فى نظرى، قد لعبت دورًا رئيسيًا. إن الهروب خارج المسرح الصغير يحرّر العرائس ويُقلب ثوابتها التعبيرية. يختار الخيال ويكوّن مساحة الأداء، ويمتلك أيضًا المسرح بالكامل وكذلك المساحة المحدودة لمنضدة بسيطة، ويتطور على

الجسد - المسرح لفنان العرائس أو فى مساحة فارغة، لا نحددها سوى الإضاءة، حيث إنه قد تخلّص من ضغوط المساحة الضيقة للمسرح التقليدى ، ومن خلال ذلك من الاحترام الواجب نحو النماذج الأصلية (أداء، حركة ، شخصية، فن مسرحى). إن علاقات الشخصيات بالمكان تتم بعدة طرق: بتغيير الأبعاد والأحجام (الكبير والصغير)، تغيير مفاجىء، والتغييرات المبهرة للشخصيات والسينوغرافيا التى تأخذ، خلال العرض، المتفرج كشاهد. إن إدخال أشكال جديدة، وخامات جديدة وتكنولوجيات جديدة يجد مكانه فيه ويُقدم مكانًا جديدًا تقديريًا للفن المسرحي، مُحدثًا ذبذبات مختلفة للكتابة تؤثر على صاحب العرض والمؤدى إلى - فنان العرائس.

وهكذا يبقى فنان العرائس حتى اليوم هو المصدر المحرّك والمسمعى الوحيد للشخصية (أو الصورة). ويكون مطلوب منه اختيار الطبيعة البدنية للشخصية والتقنيات المتاحة له. إنه يعمل على الوجود المسرحى لجسد مختلف وخارجى عن جسده هو. إن العرائس هى الممثل الوحيد الذى يتم خلقه فقط من أجل العمل المسرحى. منذ مجيئه إلى العالم، هى تحمل الهوية التشكيلية المرئية للشخصية، المشكّلة، أو المصنوعة من خيوط التريكو، أو المنحوته فى طامتها، ومن خلال ذلك، طبعها، ومصيرها المسرحى. نجد فى هذه الخصائص بعض التعريفات الأساسية لمسرح العرائس. إن الهدف التأويلى لفنان العرائس لم يعد يتجه نحو التقليد لأفعال وحركات الممثل، ولا نحو تقديم صورة للإنسان. إن لغة الحركات تريد أن تكون مختصرة، أساسية وذات معنى تؤكد العرائس، وهى شى حقيقى أو شكل مجرّد، انتمائها للمسرح، وكذلك هويتها المجازية.

اكتشف المؤدى، فى مساحة مسرحية أصبحت هى نفسها علامة مسرحية، فى علاقة شركاء، أو ضدية أو محايدة مع العرائس، أنه يجب أن يبرهن على طاقته كممثل، دون أن ينسى لذلك، وفى أى لحظة، نشاطه كمحرّك لجسد آخر. دوره المزدوج. إن التعبير عن مصير درامى، انفعال مكثف لطبيعة كوميدية أو تراجيدية، من خلال بثّ الحياة فى الجماد، هذا فن فى حدّ ذاته. فن يمكنه أن يصل إلى درجته القصوى بفضل التمّكن من تقنية عن طريقها الطاقة الحيوية لفنان العرائس تحرّك المادة.

إن الفن والمهنة ليسا شيئين منفصلين. تكون المهنة فى تطوّر دائم وتصبح هى نفسها موضوع بحث، تلك كانت فكرة Jacques Copeau. هذه الكلمات، التى قالها عن مسرح الممثلين، هى أصدق بالنسبة لمسرح العرائس: إنها تمثل فرصة لهروب من انفعالية. يتجه أداء العرائس إلى طريق المسرحة، حيث إنه قد تمّ اثراؤه بالفنون الأخرى، بما يمكن أن نسميه ثقافة التكوين. تتضمن هذه العملية رؤية واعية ومخططة، وجود وتجربة المخرج وكذلك السينوغرافى.

يقول Henryk yurkowski: " يجد تحليل هياكل مسرح العرائس والمدخل النظرى للأداء ميدانًا جديدًا للاكتشاف. يصبح قبول العرائس، كمسرح، تجديدًا شبه ثورى. (...) نحضر تخصصًا مهنيًا يعطى حياة لمفردات جديدة. إن خصية العرائس لا تختفى لذلك. يُسجّل عرض العرائس فى منطق حيث يحلّ الابداع الجماعى بدلا من المسيرة الفردية".[1] هذا دون أن ينال ذلك شيئًا من عمل السوليست، الممثل الكامل الإبداعه.

---

(١) Henryk Jurkowski: "تغييرات. مسرح عرائس فى القرن العشرين"، La Recherche مجموعة ،Charleville - Mézieres، المعهد الدولى للعرائس، ٢٠٠٠، صفحة ٤٦ و صفحة ٤٩ .

تقوم التغييرات فى السياسات الثقافية والاجتماعية فى بلاد كثيرة - خصوصًا فى شرق أوروبا - بعد الحرب العالمية الثانية، بتنظيم الحياة الفنية . بمزاياها و حدودها. بجانب المسرح الدرامى، والأوبرا، والاوركسترات السيمفونية، والباليه، فإن مسرح العرائس معروف كمؤسسة ذات أهمية قومية مدعّمة. تتكون فرق دائمة. وهى مزودة بقاعات عرض وأماكن للتدريب ، وورش العمل للأعمال اليدوية، وأساليب الإبداع والإنتاج، وهى تعمل من أجل كسب الجمهور، وتنمى نشاطًا لصالح تطوّر مسرح عرائس عصرى.

يجتمع فنانو العرائس فى الشرق والغرب بالتوازى، فى الشمال والجنوب، ويتناقشون، ويتعرفون بعضهم على بعض، ويعرضون تجاربهم، متحدين بذلك الظروف الخاصة بكل بلد. وتتم تغييرات عميقة و مؤثرة فى العقليات. وتعمل مجموعة من المهنيين فى خدمة فن واحد. إن الرغبة فى رفع فن العرائس فى قائمة الفنون مشتركة لأغلبية هؤلاء الفنانين. وينفتح مجال جديد للاكتشاف بصورة رمزية، تكون المفردات موضع هجوم، : فن مسرحى أو فنون تشكيلية/ ممثل - فنان عرائس، أو محرّك للعرائس؟ مسرح مع عرائس؟ إلخ.

وتصبح ممارسات مسرح العرائس مهنية ومتنوعة. وهنا تتأكد الحاجة إلى الإعداد.

وفى الماضى، كان تعلّم فن العرائس فى ممارسات الفنون الشرقية وبعض الفرق الغربية - يتم ، وحتى الآن أيضًا هنا وهناك، من الأب إلى الابن أو من أستاذ إلى تلميذ. كان الهدف الأساسى هو توفير استمرار تقليد أو ممارسة

مسرحية عن طريق نقل قواعده فى الأداء، وأصوله المرئية. وكان من المهم أن يكون المتمرّس وفيًا جدًا لأستاذة، قدرته على الإنتاج، وهذا لا يشكك فى موهبته ولا فى حماسه. هذه موهبة أخرى.

وتكون المهمة سهلة إذن بفضل طابعها المتكرر للمواقف الدرامية، ووجود شخصيات أمثلة أصلية، وبمفردات مقنّنة لحركات كوميدية، وعنيفة، ومؤثرة، و جامدة، وفقًا للربرتوار. هناك جانب آخر ، وهو ليس أقلها فى الأهمية، هو الفصل "بالعائلات"، بكل معانى الكلمة (مدنى، جمالى، تقنى): مشاهد المعارك تقدّم بالقضيب. إن Cuignol يعتبر ركيزة. تتم المبادرة أيضًا على الكم، بالانتساب العفوى والإعجابى، مع صدفة المقابلات: يكتشف الحديث فى المهنة ويتعلم عندما يقف على المسرح. هناك مواهب عظيمة تمّ اكتشافها بهذه الطريقة .

وقد جأت رغبة فنانى العرائس فى الذهاب إلى المدرسة متأخرة، فى منتصف القرن العشرين، فى الخمسينيات إلى السبعينيات. اليوم، يمكن رصد ثلاثة وثلاثين مدرسة عليا تقوم بتدريس فن العرائس، منها اثنان وعشرون فى أوروبا . المدارس الأولى موجودة فى براج، وصوفيا، وروكلاو ..... وهى فى أغلبها أقسام متخصصة فى أكاديمية عليا للفن الدرامى و / أو موسيقى. فى البداية، يستعين البرنامج التربوى بمهن ذات طابع فن يدوى خاص بالعرائس.

"فى الستينيات كنت طالبًا وكانوا يعلموننى قبل أى شىء وأهم من أى شىء الاستعمال اليدوى. وخلال عام كامل، تدربت على السير مع العرائس، وأن أجلس معها، وأرجع وأتمدّد وهى معى. الذى كان يقوم بذلك باتقان تام، كان

يعتبر الأفضل. وكان أداء الممثل هو نموذجنا. كنت أرغب فى أن يحدثوننى عن الإبداع"[٢]، هذا ما يتذكره البروفيسور Josef Krofta وهو يبتسم ابتسامة ماكرة، وهو الآن مخرج شهير، وعميد قسم المسرح البديل والعرائس فى أكاديمية براج. وقد غيّر، منذ تعيينه، اتجاهات والبرنامج التربوى للأكاديمية. منذ انشاء المدرسة العليا القومية لفنون العرائس فى عام ١٩٨٧ فى Charleville - Mézieres، أعاد عدد كبير من هذه المدارس اتجاه تدريسها. وليس هذا مجرد موضة، ولكنه نتيجة للتحليل النقدى لتطوّر اللغات التعبيرية لمسرح العرائس المعاصر ومتغيراته العميقة.

بدأت موجة ثانية اعتبارًا من الثمانينيات وحتى يومنا . طبقت العديد من المدارس لائحة القسم داخل مؤسسات تعليم الفن الدرامى (ستوكهولم)، والموسيقى (شتتجارت). وتتسع المساحة مع ضيافة معاهد الفنون المرئية أو التكنولوجيات الجديدة (توركو). والبعض الآخر، وهذا جديد، مرتبط بالنظام الجامعى (برشلونة بيالستوك، برلين، بوخارست). تعمل مدارس قليلة باستقلالية قانونية، واقتصادية وإدارية (Charleville - Méziéres و Frederikstadt). إن تجديد المسيرة المسرحية، والجماليات التى تظهر فيها، الاتجاهات المختلفة المتناقضة، وبالتالى خادعة، يطالبون بإعادة نظر في التربية التى لابدّ أن تتطوّر. إن إعادة الاختراع، وإعادة تنظيم التدريس بصفة مستمرة، كذلك الحفاظ على الإيقاع، التى هى مهمة شاقة وطوبائية.

---

(٢) مقابلة مع J.Kropta، أجرتها Nina Maliková، فى "فنان العرائس". رقم ٥، براج، جمعية Lontkars، ٢٠٠٢، صفحة ٢١٦ - ٢١٧ .

فهناك فروق فى فلسفة ومعني التعليم: بين من يدافعون عن تعليم وفنّ بمبادىء نقل المعارف الموروثة والذى يمكنه التفاعل مع الحق فى التجريب، والذين يتمسكون بجمالية يُعتبر عنها بشكل، بخامة أو بتقنية، واستخدامها فى احداث الأساسى فى التربية.

يبدو أن مسرح العرائس قد تقدّم به العمر بصورة كافية ليذهب إلى المدرسة. ولكن أى مدرسة؟ وهذا موضوع جدلى بين أنصار الإعداد فى مجموعة الفرقة، والذين يدافعون عن الإعداد فى مدرسة، بالأفضل عليا. تتم مواجهة بين "الكلاسيكيين" و "المحدّثين"، وبالتالى بين التخصص والهام، بين التعلّم والتعليم، المهنة والإبداع، حسن التصرف وحسن التعبير.

## ستوديو فنان العرائس.

يقال إن "الحاجة هى أفضل معلّم". فى السنوات الأولى لنشاطى كمديرة ومخرجة فى مسرح العرائس فى بوخارست، واجهتنى ضرورة إعداد فنانى العرائس الشبّان فى مسرحى، فرقة دائمة تضم مختلف أوجه المهنة: مخرجون، سينوغرافيون، فنانو عرائس، فنانون يدويون فى ورش وفنيو مسرح. فرقة متجانسة مضت سنوات فى تحقيق هدف أخلاقى وجمالى، مسرح ربرتوار حول مخرج، مؤسس مسرح.

لم تكن هناك مدرسة فى رومانيا فى هذا الوقت، وبالتالى أنشأت هيكلاً إعداديًا، الأولى فى حياتى وسميته ستوديو فنان العرائس وعلى الفور، فرضت الأسئلة نفسها: من هو فنان العرائس؟ هل هو ممثل؟ هل تتطلب منه

خصائص العرائس صفات التشكيلى، أو الموسيقى، أو رجل أوركسترا فى خدمة آلة؟ هل هو نحاّت - بنّاء؟ هل هو أقرب من المهارة اليدوية عنه إلى الفن؟

إن خبرتى كمخرج المعتمدة على المعارف المكتسبة فى معهد المسرح والسينما فى بوخارست، حيث درست مدة أربع سنوات الإخراج المسرحى الدرامى، قد ساعدتنى على تفعيل البرنامج مع تجنّب التجريبية كان هذا البرنامج الإعدادى خلاصة تعليم الممثل الذى كان يقدمه أساتذة معهد المسرح والسينما (صوت، جسد، حركة، كلمة) ويتعلم فن العرائس.

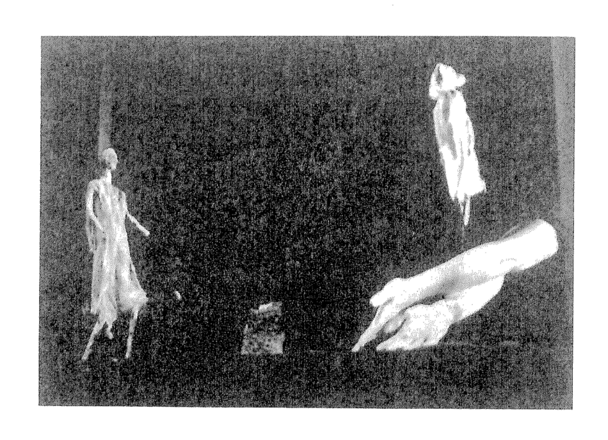
من كان يقوم بالتدريس؟ "قدماء" الفرقة، الذين كانوا يملكون القدرة على التحريك، ولكن أيضًا موهبة النقل. وكنّا نقوم بتجربة ما سمى بعد ذلك "الإعداد عن طريق نقل التجربة الشخصية". وكان الهدف هو إعداد فنان العرائس - المؤدى، مع خلط كل التقنيات. تعليمه المهنة من أجل أن يصبح مستخدمًا ماهرًا للعرائس. جرأة فائقة للعصر: إرادة الابتعاد عن تقليد الآدمى، أو صورة الممثل. كان النموذج المثالى هو الشخصية ذات الأسلوب، فى مظهرها المرئى كما في أدائها وفى حركاتها. كانت هناك مادة أخرى فى البرنامج هى البناء ولوازمه: دراسة مختلف أنماط تحريك العرائس التى تتوافق مع متطلبات الحركة وأضيف لهذا البرنامج محاضرات عن التاريخ والنظرية الجمالية للعرائس المخصصة لتكوين ضمير وثقافة الفنان الشاب.

استمرت التجربة أربع سنوات. وقد جعلت من الممكن إعداد مجموعة من الشبّاب الذين أدمجوا فرقة المسرح بهذه المناسبة، فهمت الأساسى، وهو مزايا

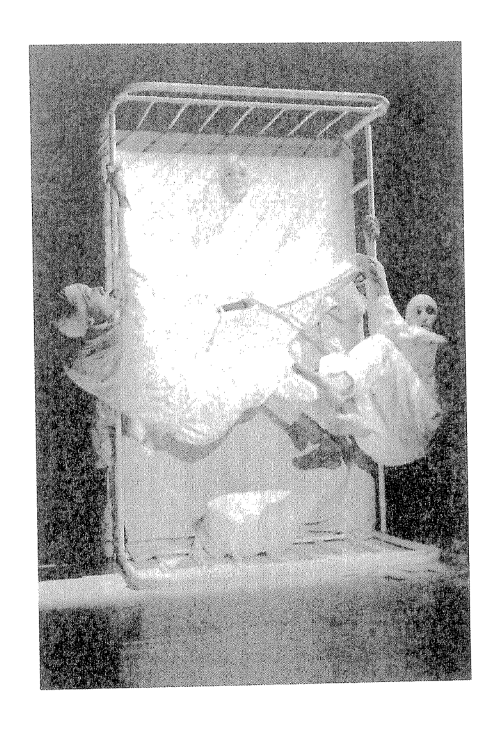
وحدود المهنية فى فرقة مسرحية. المزايا: اتصال مباشر وفورى مع عملية الإبداع، تعلّم فى فريق تحت قيادة مخرج، اكتشاف نقاط بداية للتعرض لأداء الشخصية، علاقات مع المؤديين الآخرين وشخصياتهم، تنمية العمل والوصول مع مقابلة الجمهور. الحدود "انجذاب" المتمرّس من قبل المشروع الفنى، يتم الاعداد فى اتجاه واحد يعنى وفق "نموذج محدّد" ويلبى احتياجات المسرح. يدخل الحائز فى نسيج قد سبق تفصيله، وتسجّل حياته الفنية فى محيط محدّد. كيف إذن يمكن ادارة رغباته الخاصة؟

وقد تركت هذه التجربة آثارًا: إن أفكارى عن تعليم فنون العرائس قد تغيّرت. بالطبع، وكما يجب أن تكون الأشياء، أعَدت النظر عدة مرات فى هذه الحقائق الأولى. ومع تطوّر الفنون عمومًا وفنون المسرح خاصة، قمت فى عروضى الخاصة بتجريب وسائل مسرحية أخرى. ثم، قمت بتنمية إبهار حقيقى لهذا النشاط الآخر وهو الإعداد. وقد أعطتنى المحاضرات والدورات التى كنت أديرها عبر العالم معطيات نظرية وعملية أساسية. إن اللقاءات الدولية بين مدارس، والتبادلات والمواجهات مع مدربين ومعلمين منتمين إلى ثقافات وممارسات مسرحية مختلفة، والتى وضعتها اللجنة الدولية للتعليم والإعداد المهنى UNIMA[٣]، قد كانت مصدرًا عظيمًا للاتصالات والأفكار.

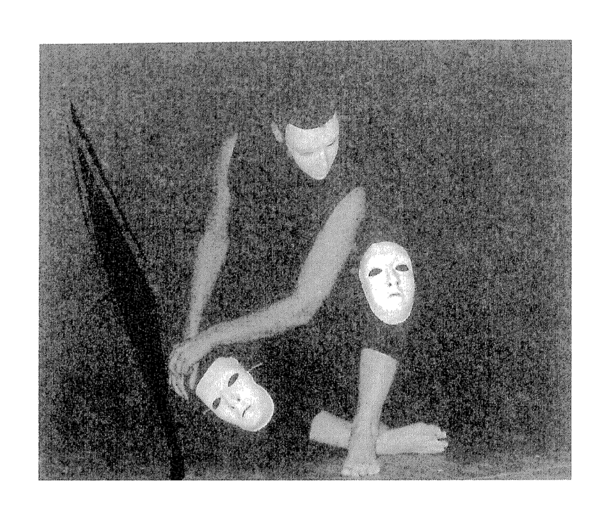
(٣) اللجنة الدولية للتعليم والاعداد المهنى UNIMA، التى أنشئت عام ١٩٧٦ برئاسة M. Niculesqu، وتضم من بين أعضائها : N. Georgieva، y. - L. ،I. Jarovtzeva، E. Majaron، S. Diotti، D. Brunner، I. Luzandozahi، M. Wig، A. Kurten، y. Blundall.



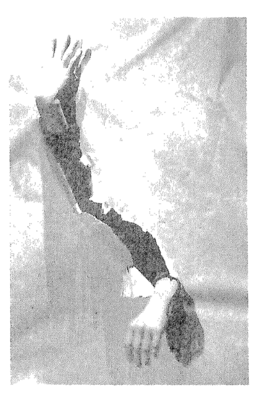
"Faust". ١٩٩٤ لصق من تنفيذ طلبة ESNAM. الدفعة الثالثة (١٩٩٣ - ١٩٩٦). ورشة عمل يديرها M. Nicolescu
(تصوير Christophe Loiseau/ مركز التوثيق L'HM)



"مدخل إلى لغة مرئية". ١٩٩٨. ورشة عمل يديرها Philppe Genty و M. Underwood
(تصوير C. Laiseau/ مركز توثيق L' H.M.)

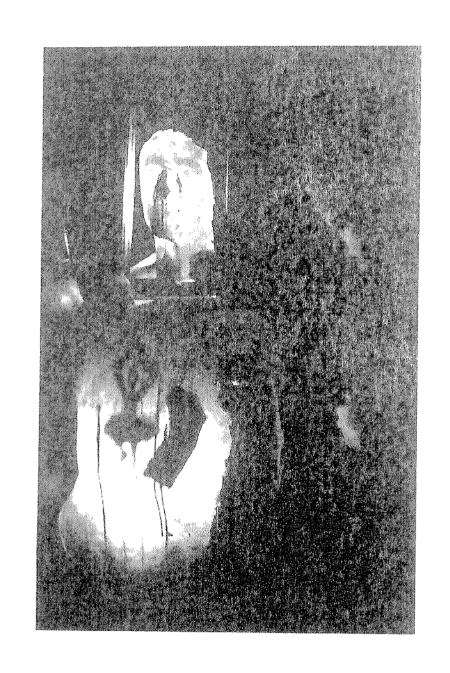


"Chiméres" (تغيير الاقنعة على الجسد)، ١٩٩٤، ورشة عمل يديرها
.HM , Claire Heggen
(تصوير C. Laiseau/ مركز توثيق L' H.M.)





"شاعرية المكان. ١٩٩٧. ورشة عمل يديرها Leszek Madzik .H M.
(تصوير C. Loiseau/ مركز توثيق .L' H.M)



"Monsieur Waldemar"، عن E.A. Poe، ١٩٩٤. الدفعة الثالثة (١٩٩٣ - ١٩٩٦).
ESNAM. ورشة عمل يديرها M. Niculescu.
(تصوير C. Laiseau/ مركز توثيق L' H.M.)

## مدرسة لفنان العرائس.

إننى أعتقد جديًا فى المدرسة، ومدركة أنها مؤسسة. هل يجب أن نخاف من الكلمة؟ الموضوع كله يرجع إلى الأشخاص المعنيين والأفكار المتداولة فى المكان. تبقى المدرسة المكان الوحيد الذى يحتفظ بآثار مرور الأساتذة المطورين، الذين قاموا بتطوير المسرح، وتغيير تصوراته، وممارساته، وعلاقاته بالمجتمع. لقد أدخلوا فكر الاختلاف، والشك فى المسرح وبالتالى فى المدرسة.

ولكننى أعلم أيضًا أنه لا يمكن بناء شىء من العدم. إن المعارف الثقافية، وحسن الأداء، والإجابات على الأسئلة، هى التى تسمح. بالفكّ من أجل إعادة تكوينه.

المدرسة هى المكان الأمثل للدخول للتاريخ ، حيث إنها تحتفظ بالوثائق والكتابات: هى مكان تقابل الفنون الغربية والشرقية، هى البوتقة، ومعمل الفكر والإقدام ، ومصدر مجدد للمسرح.

## الأستاذ والطالب.

إن البرنامج (فلسفة مدرسة)، بعيدًا عن المثول فى نظام مغلق للتجمدّ الأكاديمى، من الأفضل له أن يكون دائم الصلة والارتباط مع الثقافة ، وفنون المسرح، والمجتمع والزمن المقيدّ فيه. إن نموذج الكونسرفتوارات الذى يكون فيه غالبًا هيئةِ تدريس دائمين من المهنة يقومون بتدريس على مر السنين، نفس المعرفة الثابتة، قد اختفى . اليوم أرفض تصديق أن مثل هذا البرنامج، المنفصل عن المسرح الحى، يمكن أن يوقظ الشخصية الإبداعية للطالب.

يوجد على الأخص تحدى ما: هل يُمكن تعليم المسرح؟ ومن الذي يقوم بالتدريس؟ هل يمكن لأستاذ - بالمعنى المعاصر للكلمة - المعروف بحداثة مسيرته، تدريس عموميات؟ أليس من خصائص المبدع أن يسير في طريقه، وانحيازاته الجمالية ، ورؤاه الشعرية؟.

وأيضًا، وخصوصًا، من هو الطالب؟ ماذا يحدث للمبتدىء الخاضع أما تأثير أستاذه؟ كيف يمُكن أن يعبّر عن تصوراته للمسرح، واعتقاداته وإيمانه أيضًا، دون تغيير مسار وقهر شخصية الطالب، هذه هي تساؤلات الأستاذ. كيف يمكن الهروب من السيطرة، حتى لو كانت غير إرادية، للأستاذ، دون أن يفقد شيئًا من معرفته وخبرته، هذا ما يقلق الطالب.

هل فنان العرائس مزوّد بحاسة خاصة تجعله مستعدًا لمتطلبات هذا المسرح ذى الوجوه المختلفة، حيث تكون الحركة موجودة من أجل "إرجاع الحياة"، قبل أن تكون للتعبير؟ كل مادة تحمل فى طياتها طاقة، وكثافة، ودرجات مرونة، وصوت يسمعه فنان العرائس، و يكون فى انتظاره من أجل السيطرة على المقاومة والتناقضات، ويكون فى حالة تركيز لقراءة حساسة حتى يُخرج الاصطدام على خياله مادة جمودة. وأيضًا ، ما هو التعليم المناسب لتجهيز جسد فنان العرائس، وجعله مستعدًا لإقامة علاقة مع الجسد الخيالى والسماح له بالواقع والخيال فى آن واحد/ وإلى أى مدى، يسير الممثل وفنان العرائس فى الطريق نفسه بحثًا عن الشخصية الدرامية، وأين يفترقان؟

إذا كانت هناك سيطرة، إذا ما شعر فنان العرائس تقريبًا فى جسده بجسد العرائس (تحركاتها - وكم هى أساسية -، وزنها، حجمها، مادتها)، فى هذه الحالة يتم رباط عضوى يجب أن يرى صورة العرائس فى خياله. يراها - ويمتلكها ! - في رأسه. ترى العرائس وتتقابل مع نظرات أخرى. هى تنبه الجمهور بنظرتها التى تصاحب حركاتها. إن جسد العرائس يعرّف المكان. هى تستولى على الزمان، والإيقاع والكلمة، والنفس. هى تعرف التزام الصمت، مصدر الضغط ، وكذلك عدم الحركة التى توجد الترقب. هذه كلها وسائل لتأكيد استقلالها وكشخصية تفكر بذاتها.

إذا كان على غرار الممثل، يخضع جسد فنان العرائس، وصوته، و مدخله الشخصى للنص، لخدمة الدور. فإن التمرين المسرحى يبقى مختلفًا. هو يتطلب معارف أخرى، تجنيد طاقات أخرى، وموارد أخرى. إن تعليم فنون العرائس معقّد، ويتطلب تحضيرًا منوعًا وصارمًا. هو يحتاج وقتًا وامكانيات. من الخطأ تصوّره ذو "حجم صغير"، نوع من التعليم المصغّر للفن الدرامى. فى أفكارى عن تدريس "فنون العرائس" (عنوان اخترته رجوعًا إلى تنوّع المواد) وفى اختياراتى التربوية، تركت نفسى للاعتبارات التى وصفتها، مدركة أن عددها من الاختيارات ستكون صعبة التنفيذ وأنها لن تنال بالضرورة القبول بالاجماع. ألم أترك بنفسى فى الطريق عددًا من الأفكار والتطلعات اليوتوبية/ مدرسة - معمل، ومدرسة - منشور، كل ذلك قريب من أفكار مركز Bauhaus.

فلنعود إلى الواقع. كنت أرغب، وأنا مخرج، أن تحى المدرسة بنفس كثافة فريق مسرحى جمع فى فكر إبداعى ، مفتوح على التبادل والفكر، مخرجين،

سينوغرافيين، رجال مسرح، فنانى عرائس، ممثلين، مصممى رقصات، موسيقيين، فنيى إضاءة، راغبين فى السير فى طريق البحث، ونقل تجربتهم فى الازدهار والتساؤل.

## *المدرسة القومية العليا لفنون العرائس (ESNAM)*

## *فى Charleville - Mézieres*

أسسها فى أكتوبر ١٩٨٧ المعهد الدولى للعرائس[٤]. ESNAM هى المدرسة الأولى والوحيدة للتعليم العالى لإعداد فنانى العرائس فى فرنسا.

المدرسة تخضع لإشراف وزارة الثقافة والاتصال، وهى ذات توجّه دولى. تستقبل المدرسة طلبة فرنسيين وأجانب. أحد أهدافها الأساسية هو تقديم لفن ولمهنة أدوات أساسية لتنميتها. وتكون أيضًا مهدًا للتفكير، والبحث والإبداع، مجددًا لفنون العرائس.

---

(٤) الرئيسى: J, Félix، مؤسس المعهد الدولى للعرائس والمهرجان العالمى لمسارح العرائس فى M. Niculescu. Charleville - Mézieres: مؤسسة مشاركة لـ HM: مخرجة ، مدرّبة، مسئولة محاضرات، صاحبة المشروع التربوى للـ ESNAM وأول مديرة لها (١٩٨٧ - ١٩٩٩)، رئيسة لجنة التعليم والاعداد المهنى للاتحاد الدولى للعرائس UNIMA من ١٩٧٦ إلى ٢٠٠٠ ويتبعها R. Paska (١٩٩٩ - ٢٠٠٢). المديرة الحالية هى L. Bodson.

تمتلك مدرسة ESNAM مبنى مستقلاً، قاعات تدريب ودراسة، ورش مزودة بالأدوات، قاعة موسيقى ومكان للراحة. هى تقتسم جزئيًا مقتنيات المعهد الدولى للعرائس (HM)، مركز التوثيق، المكتبة، مكتبة الفيديو ، قاعة قراءة وقاعة عروض (مائة مقعد).

## توجّهات.

تقدم المدرسة تدريسًا إجمالياً ومتعدد الأنظمة، خاصًا بفنون العرائس، مستلهمًا من وقائع حياة فنون المسرح. تشجع التغيرات العميقة، والاقتراحات الجمالية الجديدة والتقنيات التى تصاحبها، فى توسيع مجال المعارف، والانفتاح على أداء العديد من التداخلات. يسمح تعدد الأنظمة للطالب بمدخل لمواد أخرى للمسرح، وتكوّن شخصيته، وتجعله مستقلاً وحرا فى اختياراته. من خلال هذه المواجهات العديدة، يتأكد الطالب من قدراته الإبداعية وما يصبو إليه. ويكتسب القدرة على الاستجابة لطلبات مسرح ذى وجه متعدد.

## من يقوم بالتدريس؟

إن النظرة التى أوجهها للمسرح، ولفنون المسرح عمومًا، قد أيقظت فى نفسى الرغبة فى توكيل تنفيذ مشروع المدرسة إلى مبدعين. إلى الذين لديهم معرفة تنقل، وخصوصًا إلى الذين لديهم الرغبة والجرأة فى التصريح بتساؤلاتهم، ومشروعاتهم ، وذلك على ميدان تجريبى مع الطلبة. أن يكونوا مخرجي مسرح درامى، ولكن أيضًا أنصار للمسرح المرئى، ومسرح الحركة، ومسرح التشكيليين، ومسرح- الرقص، ومسرح - الموسيقى، ومسرح الأشياء،

ومسرح المادة الحيّة، فإن معرفتهم وتجربتهم توّسع أفق التكفير والممارسة المسرحية. تتقابل أفكار، وتصوّرات فنية وفلسفية، وتتواجه، وتنادى بعضها البعض، كلّ يدافع عن حقائقه، من الأكثر كلاسيكية إلى الأكثر تفردًا.

## أهداف وتدريس.

إن الغرض هو إعداد فنانى عرائس مهنيين ذوى مستوى عالٍ فى ESNAM، يكونو قادرين عند التخرج من المدرسة فى ممارسة المسرح، و بالتحديد العرائس، فى لغاتها الجمالية المختلفة والمتعددة: تسهيل دخول الطالب إلى أشكال الفن الأخرى مثل الموسيقى ، والرقص، والمسرح والدرامى...، تسهيل إنغماس الطالب فى عالم الاسطورة، والرمز، وتقريبة من اللغات المجازية لكى يصبح هو نفسه مبدعًا.

يتم التدريس عن طريق نقل مجموعة معارف موروثة وكذلك خبرة شخصية وجماعية، وممارسة فردية لبعض أنماط العرائس التقليدية والكلاسيكية، بالتعلم والإبداع، اللذين يتم تجريبهما خلال المشروعات المؤهلة للأداء، وللتحريك، وللكلمة، وللحركة، وأيضًا بالارتجال الذى يتم التدريب عليه طوال المشوار، وهو العنصر الذى يكشف عن شخصية الطالب، وعفويته، وقدراته فى التخّيل والاقتراح والمحاكاة.

## مبادىء تربوية

### المواد الأساسية

كما حدث بالنسبة لإعداد الممثل، تقترح المدرسة على الطلبة فنانى العرائس ورش عمل منتظمة من أجل تنمية الصوت، والجسد، والحركة. اختيار الصوت الذى يُمكن أن يخدم المجال المسرحى، حتى عندما تغيب الكلمة سيعطى الصوت هوية للشخصية بالتوافق العضوى مع شكلها ومادتها.

تتضمن هذه المواد الأساسية أيضًا ممارسة آلية (فى محاضرات خاصة)، الغناء، الكورال، وخصوصًا ورشة الفنون التشكيلية التى تقترح مفاهيم نظرية ومحاضرات عملية فى الرسم، والنحت، والقولبة، والتصوير.

### تعلّم وإبداع.

يتضمن البرنامج دراسات فى الأداء، فى الحركة، فى الكلمة، متوافقة لكل ممارسات العرائس (بالركيزة، بالعصا، بالقضيب، بالخيوط، مسرح ظلال، وأشياء، المادة الخام، غير متحرّك، العرائس على المنضدة، وبالعّدة)، بعلاقة مختبئة أو منظورة. إن تأويل النصوص الدرامية، وكذلك الشبكات والمشاهد المتخيلة من قبل الطلبة، تتم على مراحل. هناك مشاهد قصيرة يتجه فيها الانتباه إلى الأداء خصوصًا، وهى تتطور فى السنة الثانية نحو إبداع عروض. الهدف هوالاقتراب ومعايشة عملية تنفيذ عرض له مدة عادية (ساعة واحدة) ويتطلب مشاركة إبداعية قوية، وحسم ونظام. ويبزغ فكر مسئولية والتزام

جماعى. وقد عُهد بهذه العملية إلى مهنيين: مخرج، سينوغرافى، رجل مسرح، فنى إضاءة ومصمم ، الوقت المخصص من ثمانية إلى عشرة أسابيع. يقوم بعض الطلبة، بناءًا على طلبهم، بدور المعاون فى أحد التخصصات. ويرتسم الاختيار الفردى لكل منهم. تُقدم العروض عدة مرات للجمهور، وهكذا يتعلم الطلبة من هذه العلاقة.

يمثل البرنامج الزمن القوى لتعدد الأنظمة، ويسمح بتنفيذه بالكامل. قررت المدرسة تسجيل أعمال فى الريبرتوار وعهدت بها إلى مبدعين منتمين إلى ميادين مختلفة خاصة بفنون المسرح. وهكذا تقام جسور بين التخصصات الأساسية الموضوعة تحت تصرف الإبداع. يتولى الطلبة إنتاج كل العناصر التى تكوّن العالم المرئى للعرض: الشخصيات ، الأقنعة، الديكورات، الأكسسوارات، وفقًا للاحتياجات، يطبقون معارفهم عن المهنة. ويصاحب هذا المشوار الشاق أبحاث واكتشافات ، وتجارب.

تخصص السنة الأخيرة للمشروعات الشخصية والجماعية. ويحصل الطلبة على الدبلوم بتنفيذ المشروعات الشخصية. تُسجل كل العناصر المكونة للإبداع فى هذه المسيرة: الاختيار المسرحي، المكان، العالم الجمالى، الفريق ومكان كل فرد فى المشروعات الجماعية، الميزانية... تخضع المشروعات لموافقة فريق من "الرواد"، من الأفضل اختيارهم من بين المتداخلين النشطاء فى تربية المدرسة، وفقًا للخصائص الجمالية للمشروع ، ولكن أيضًا لبعض صلات التجانس. تؤول مسئولية المشروع للطالب. ويتبنى كل مشروع "رائد" يصاحب الطالبان دون أن يحل مكانه.

وإضافة إلى ذلك إلى ذلك، تقترح المدرسة محاضرات موضوعية (موسيقى القرن العشرين، تاريخ المسرح، والديكور، أو السينوغرافيا...) حتى تنمّى المعارف العامة. يتدخل فلاسفة، واجتماعيون فى مجال الفن أو مؤرخون بصورة دقيقة. وخلاف ذلك، يتم تنظيم سهرات لعروض تتبعها لقاءات مع أصحاب العرض، مما يثير اهتمامًا كبيرًا.

## ورش عمل للتعلّم فى مجال تقنيات المسرح.

- إضاءة ورشة عمل نظرية وعملية. معرفة التجهيز، ووظائفه التقنية والدرامية. مونتاج حقيقى فى صالة العروض.

- صوت. ورشة عمل نظرية وعملية. يستخدم فنان العرائس الميكروفون تجهيز، تسجيل، مكساج ومونتاج. وظائف درامية للصوت.

- فيديو. العرائس وفنان العرائس فى مواجهة الكاميرا . التقاط صور، اختيار زوايا التصوير. معلومات عن المونتاج.

تتم ورش العمل في مجال تقنيات المسرح على شكل دورات بوقت كامل، مدتها أسبوعين لكل دورة. يتم تخصيص ستة أيام لدراسة الإبداع ، والإدارة وإدارة الفرقة، والشئون القانونية، والميزانية، وتكوين ملفات مشروعات الإبداع. (صور من ٥٧ إلى ٦١)

## إعداد وتأثيرات.

تم إعداد بعض من هؤلاء الممثلين والمهرجين على أيدى أساتذة كبار من هنا وهناك. لعب Paul Buisonneau، بعد استقراره فى كيبك ، دورًا مؤثراً بفضل إنجازته المسرحية وتدريسه، وهو فنان فرنسى، منافس لـ Charles Dullin و Jacques Copeau . فضلاً عن كونه ومخرجًا ومؤسسًا ومدير أول مسرح متنقل فى مونتريال، وقد درّب العديد من الفنانين على المسرح الحى. كان يقوم بتدريس فن البانتومبيم، الأداء بالأقنعة والكوميديا دل آرت.

فى هذه الفترة، كان كل ممثل مهتمًا بالمسرح الحركى يستطيع أن يحضر تدريس Etienne Decroux فى باريس، أو أن يتوجه إلى تعليم متعدد الأنظمة عند Jacques Iecoq حيث كان يمكنه دراسة التمثيل الصامت، والأقنعة والبهلوان والمهرج. اتجه بعضهم إلى مدرسة سيرك مدينة بودابست حتى يعمّق العمل البهلوانى ويتبع تدريبًا مكثفًا فى بعض أنظمة السيرك. وبالطبع، كان عمل Ariane Mnouchkine فى La Cartoucherie فى Vin cennes يجذب العديد منهم، وكذلك فى الولايات المتحدة Bread and Puppet و Liuing Theater. وهناك أيضًا المسرح الصينى نظرًا لمهارته التقنية وكذلك المسرح الصامت السويسرى Pilobolus Dance theater Mummenschanz لصفاته متعددة الأنظمة. اتجه رجال المسرح بطبيعة الحال إلى السيرك حيث كانوا قد انجذبوا بالتقليد الجوّال، والكوميديا دل آرت والمسرح الشعبى الجوّال.

## سيرك وفنون الشارع

كان العمل المتعمق الخاص جسد الممثل والبحث عن تعدد النظم التعددية هو السبب للاهتمام بالسيرك. وتمامًا كالسيرك، كان عرض الشارع يتضمن مفاهيم الطوق، والتهذيب، والاحتفال والسفر وكذلك كان يقدم أيضًا عالم محتفل، لهوى، ملوّن، مرتبط بالطفولة والإبهار. وعلى عكس ذلك، كان أيضًا مرادفًا للخطر، والمخاطرة، وهذا بلاشك ما كان يميزه عن بقية أشكال فن المسرح.

تنادى الحلبة مباشرة المشاهد عن طريق مشاركته هذه المخاطرة وحلم انعدام الجاذبية. إن ممثل السيرك، على عكس ممثل المسرح، لايخدع أبدًا، إنه لا يؤدى الترابيز أو السير على الحبل، هو إما لا يحب ترابيز أو السير على الحبل، لا يحق له خداع الجمهور. يبدّل السيرك الكلمة بالحركة. إنه شكل فنى حيث لا وجود للحواجز اللغوية.

تمامًا كعرض الشارع، يتوجه السيرك للأطفال والبالغين وكل الطبقات الاجتماعية وسيكون ذلك ميزة شعر بها الجميع، حيث كانوا يشعرون أنهم يستقبلون فى كل مكان كأفراد الأسرة فى كل الثقافات. وهى ظاهرة حقيقية حتى اليوم. لقد نشأت عدة ارتباطات من هذه المراحل الإعدادية أو العملية، ارتباطات إبداعية جدًا بين فرق كثيرة، على سبيل المثال الفرقة الفرنسية Puits aux images، مع Le Crque du Trottoir فى بلجيكا، مع مؤسس Crque Plume، مع Franco Dragone من بلجيكا، وقد أصبح الآن مخرجًا معروفًا.

وتحـدد كل شىء، كان يجب أن يتضبمن تدريب الممثل تقنيات الأكروبات، و تمرينات الخـفّـة ، والرقص والأداء. كـان يجب أن يكون هناك مكان مناسب وخصوصًا مدربين أكفاء حتى يتعمق هذا الخليط من التقنيات ويسمح بذلك إعداد للفنانين المستقبلين للسيرك. وكانت فنون الشارع قد تأسست.

## نشأة وتطوّر.

تم إنشـاء المدرسـة القـومـيـة عـام ١٩٨١، تحت اسم Circus بفـضل Cuy Caron، ممثل ومـهـرج (Bezom)، و Pierre leclerc، مـدرّب رياضى مـرمـوق. كانا مصـممين على تحويل فنون السـيرك إلى شكل تعبير فنى كامل، ولجأ فى ذلك أيضًـا إلى قـوى أشـكال فنيـة أخـرى مـثل الرقص، والآداء المسـرحى والموسـيقى. كانت هـذه الرؤية مسـتوحاة بالتـأكيد من التـقليد وتسـتهـدف أن تكون انعكاسًا للأمـة الشـابة. كـانت هناك إرادة خلق خلط بين الفن وتقنيـات السيرك، وكـان ذلك اختيارًا مدروسًا وأصبح أساسًا الاعداد. وفتحت المدرسـة أبوابها أيضًـا للفنانين الأجانب الذين اختاروا أن يتبعوا هذا الإعداد فى كيبك أو تجويد فنهم.

خلال عشـرين عامًا، حققت المدرسة نموًا كبيرًا. أسـرعت أحداثًا كثيرة عن تنمـيـة المدرسـة وأعطتهـا طبـيـعـتهـا الفـريدة. أنشـأ كل من Cuy Laliberté و Eihasseiers عـام١٩٨٤ Gilles st Croix Crque du Soleil، وهـمـا تـابعـين لـ de La Baie. إنه أول مشـروع للسيرك فـى كيبك. فى عـام ١٩٨٥، أصبح Guy Caron المدير الفنى للسـيـرك مع اسـتـمـراره فـى تحمـل مسـئـوليـاته كـمـدير للمـدرسـة. وبعـد حصـوله على بعـثـة عام ١٩٨٦، جـاب حول العـالم، وحضـر

العديد من عروض السيرك ويزور المدارس الهامة. وعند عودته، حصلت المدرسة القومية للسيرك على وضعه القانونى. وتم تحديد برنامج وتعيين فريق أساتذة. يسافر G. Caron بعد ذلك مباشرة، حيث تم تعيينه كمدير للمركز القومى لفنون السيرك فى Châlons- sur - Marne فى فرنسا. منذ عام ١٩٨٣، يشترك الطلبة فى مهرجانات دولية. حصل Denis Lacombe على ميدالية برونزية فى باريس لفقرته "قائد اوركسترا". انفتحت المدرسة بالفعل على العالم فى ربيع عام ١٩٨٩، انتقلت المدرسة إلى مقر فى Dalhousie، وهو مكان تم تخصيصه للإعداد فى فن السيرك.

وهكذا تُكوّن المدرسة مفاحًا ملائمًا وبيئة مناسبة للتجريب الفنى ذى الطابع متعدد الأنظمة كما يظهر فى الخطة الإدارية الصادرة عام ١٩٩٢ . سوف تعترف وزارة التعليم فى كيبك بدبلوم الدراسات المدرسية فى فنون السيرك بعد مرور ثلاث سنوات. وتجذب العروض السنوية للمدرسة جمهورًا عريضًا من مدينة كيبك. وفى نهاية الإعداد، ينضم الطلبة الخريجون إلى كل فرق السيرك فى العالم، وهم مطلوبون لتنوعهم وصفاتهم التقنية، وتتلقى المدرسة باستمرار دعوات للاشتراك فى مهرجانات دولية.

## الإعداد، الهدف.

يصبح الهدف من الإعداد، بتأثير من الرؤية المعاصرة والحديثة لفنون السيرك، هو إعطاء أدوات للطالب لكى يتمكن من إن يكون مبدعًا و مؤديًا، وأن يتقن تخصصًا فى السيرك لدرجة تقنية عالية، مثبتًا تعدد تكافؤ كبير.

يجب على الاعداد أيضًا أن يهدف إلى إثراء الحصيلة الثقافية للطالب بإخال مواد مثل الفلسفة، والأدب ، والتاريخ، واللغات. وهكذا يمكن للطالب أن يميّز المرجعيات، وينمى تفكيره، ويدفع ببحثه ويحرّك مسيرته الفنية.

بالإضافة إلى ذلك، هدف الإعداد هو تسهيل البحث والتجديد ، على سبيل المثال خلق معدات أكروبات جديدة ، واكسسوارات للبهلوان، أو استخدام أحد تخصصات السيرك من زاوية مختلفة. إن التدريس يبقى مكانًا يمكن التجريب فيه، اتخاذ مخاطر على مستوى الإبداع التقنى والفنى. إنه مكان يُسمح فيه بالخطأ والبداية من جديد. وسيكون ذلك فى صالح اللياقة التقنية والفنية، لأن كل عملية الإبداع والبحث يجب أن تشجع التجديد والحق فى الخطأ يمنح أجنحه لكل المتداخلين المبدعين!

## الهيكل.

يستمر برنامج الإعداد فى ENC ثلاث سنوات على الأقل. وهو يؤدى إلى منح DEC (دبلوم فى الدراسات المدرسية الثانوية) بالنسبة للطلبة الكنديين وهو معتمد من وزارة التربية فى كيبك ، أو إلى DEE (دبلوم دراسات المدرسة) للطلبة غير الكنديين، بالإضافة إلى كل تخصصات السيرك، المعامل وورش العمل ، يتضمن البرنامج الرقص، والأداء، التقنيات الصوتية، الموسيقى والإيقاع، والحركة، وكذلك كل المواد المرتبطة، مثل التشريح ، تقنيات العرض وإدارة مسيرة الفنان. ومن خلال مروره بمدرسة ENC ، يكون للطالب فرصة التدريب على الإبداع متداخل النظم.

تخصص السنة الأولى للإعداد العام. ويكون للعمل الجماعى أولية على جميع المستويات ، وحتى فى التشكيل والإبداع. ويتم التركيز على تجهيز الجسد (تقنيات أكروباتية)، اكتساب مفاهيم أساسية، التعرّف على تقنيات سيرك مختلفة وبداية التفكير فى الذات، والمجتمع والأدب، والثقافة والتاريخ. سيواصل تعميق هذا العمل فى السنة الثانية وجزء من السنة الثالثة.

فى السنة الثانية من الإعداد يضاف تخصص فى فنون السيرك. وتصبح الممارسة فى التقنية المختارة من الطالب أكثر تكثيفًا وأكثر شخصية . ويشرف على ذلك مدرّب ومستشار فنى : يتشابك التعلّم التقنى مع مسيرة الإبداع. ويكوّن المثلث الذى يضم المدرّب والمستشار الفنى والطالب فريقًا سيضمن ، حتى الخروج من المدرسة، متابعة واستكمال مشروع الإبداع الخاص بالطالب.

تعتبر السنة الثالثة للإعداد سنة تجميع للنتائج، وتدعيم للمكتسبات والتحضير "للبداية". إنها أيضًا سنة إنتاج. بالإضافة إلى اكتساب تنوع فى مجالات كثيرة، يتفرغ الطالب للمرحلة النهائية لإنتاج فقرته: التأكد من إنه يملك تقنية متينة واستطاعته تنفيذها بشخصيته هو. يجب أن تندمج هذه التقنية وتخدم مفهوم الفقرة. ويتابع الطالب أيضًا إدارة إنتاج مشروع الإبداع الخاص به، ويحدد الوقت اللازم لما له صلة بالموسيقى ، والملابس، وشراء جهاز الأكروبات الخاص به، التصميم التقنى، والإضاءة، إلخ.

الاعداد مصبوغ باهتمام دائم بتداخل الأنظمة. إن عمل الفريق أساسى، تقابل الآراء، تبادل الرؤى، والمهارات ضرورية لكل أفراد فرق الإعداد. إن

الإرادة المشتركة لإعداد فنانين مؤديين مبدعين مستقلين، قادرين على تجديد أنفسهم، وعلى الربط، بين تخصصات مختلفة ودمجها، يبرر اختيار الطرق التربوية ويدفع بالإبداع.

## عملية الإبداع.

باحترامها لأصولها متعددة النظم ورغبتها فى جعل فنون السيرك شكلاً تعبيريًا بوضع كامل، تتغذى الرؤية الفنية بأشكال فن أخرى. ويصبح المحاضرون، والمخرجون، والمصممون، والمسئولون عن الدورات المتخصصة ، والمتعاونون من مدارس فنية أخرى، موارد هامة لتغذية العملية الإبداعية.

## المستشارون الفنيون.

نشأت وظيفة مستشار فنى من حاجة عبّر عنها المدربين للتعاون مع شخص له خبرة فى الإبداع فى فنون التعبير الأخرى ويمكنه بذلك تحقيق البعد الفنى، حتى يتكون فريق فى المشروعات الفردية أو الجماعية للطلبة يكونون ممثلين ، راقصين مصممين، مخرجين ، موسيقيين، فنيين إكسسوار، إنهم فنانون نشيطون ومعروفون فى ممارسة فنهم.

ويستخدم الطالب طوال عملية الإبداع، كل المعارف التى اكتسبها فى المدرسة. يجب أن يكون قادرًا على تحديد ما يريد توصيله واستخدام طاقته لكى يفعل ذلك بنجاح. عندما يختار تخصصه، يتم تسجيل التعلّم التقنى فى مشروع ، مسيرة فنية هدفها مصاحبته فى إبداع فقرته. البحث يتم ضمن

فريق (طالب، مدرّب ومستشار فنى)، هذا يسمح بالذهاب إلى أبعد من ذلك، مضاعفة وتنويع الإدراك وتحسين الصفات التقنية والفنية. إنه معمل حقيقى حيث يظهر عمل كل شخص ويتحقق فى الواقع... أو فى الهواء !! إن الاتحاد الوثيق للفريق مهم جدًا، إن كانت من خلال تعلّم أشكال تقنية أو أن كانت فى البحث عن مفردات مرتبطة بجهاز أكروباتى جديد. اللعب بخفّة بخمس كرات شىء، ولكن اللعب بخفة بخمس كرات مع إضافة حركة شىء آخر. إذن على المدرّب أن يساعد الطالب على توظيف التقنية فى هذا الاتجاه الشىء نفسه بالنسبة للمستشار الفنى، الذى يراعى متطلبات تقنية وأمنية لتخصصات السيرك. على سبيل المثال، يتطلب عمل الخيوط فى الترابيز الطائر تحضيرًا، وتوقيت محدد، ووضع واستقبال مناسبين. إذن يستفيد الطالب من رأى عدة خبراء فى آن واحد.

إن المستشار الفنى لا يعمل كمصمم أو كمخرج. إن دوره هو قيادة، وتوجيه، وتسهيل العمل، وتنبيه الفضول، وإثارة التفكير، ومصاحبة، ومواجهة، وسؤال الطالب فى مسيرة إبداعه بالتعاون مع المدّرب. إنه العين الثالثة. وله أيضًا صلاحية مساعدة الطالب على تو اجد روابط بين المفاهيم المكتسبة خلال الإعداد وامتلاكها من أجل إثراء إبداعه. إذن فالتداخل فى التخصصات يوجد فى قلب الإبداع.

إن الهدف الأخير لإبداع فقرة سيرك هو العمل على أن تكون التقنية السيركية، وكذلك تقنيات الرقص، والأداء، إلخ، أدوات، ووسائل من أجل الاتصال. يفترض السيرك المعاصر هذا المتطلب بنفس قدر الأشكال الأخرى للفن المعاصر، وفى هذا الاتجاه يتم التعامل مع الإبداع.

## العروض:

## التقييم - التصوّر

بالإضافة إلى إمكانيات الإبداع والعرض المتاحة للطلبة فى إطا المحاضرات، فإن التقييم - التصوّر يعتبر حدثًا يتم فى منتصف العام يجتمع المعلمون، والطلبة الحاليون والقدامى وكل العاملين، لحضور عرض العمل الإبداعى الذى تم التجهيز له خلال الدورة. يستمر هذا اللقاء ثمانى ساعات وهو يسمح بتقييم المسيرة الفنية والتربوية لكل طالب مع الوفاء بمبادئ البحث، والتجربة والخطأ.

يتعرّف الطالب من النتيجة على قدرته فى الأداء والاتصال فى موقف التقديم، ويتعرف أيضًا منها المستشارون الثقافيون والمدربون على نقاط قوة وضعف كل طالب. بالنسبة لمنفذى العرض السنوى، يكون هذا اليوم الماراثون مصدرًا حقيقيًا للإلهام، وذلك عن طريق نشاط الطلبة وثراء أفكارهم. فى كثير من الأحيان، يتم رصد العديد من إبداعات المجموعة ويتم إعادة العمل فيها فيما بعد من أجل إدخالها فى العرض.

التقييم - التصوّر له أهداف مختلفة تتغير وفق مستوى الإعداد. يعمل طلبة السنة الأولى فى مجموعات تضم من ثمانية إلى عشرت أشخاص ومطلوب منهم، انطلاقًا من تيمة معينة، من مفهوم معين، خلق مسرحية من عشرين دقيقة، مع ضرورة إدخال على الأقل خمسة تخصصات تم تعلّمها خلال الدورة. وفى منتصف الدورة، تجتمع المجموعة بانتظام لتختار التصوّر الخاص بإبداعها ولتوزيع المسئوليات (بحث موسيقى، تصنيع اكسسوارات...)

، ووضع برنامج زمنى وترتيب دورات الإبداع. ويتم الاتفاق على مفاهيم العلاقة والتداخل بين التخصصات، منذ بداية الإعداد. وهم يعملون تحت قيادة مستشار فنى يعمل كشخص – مورد، ويتأكد من جودة العمل. إن المستشار يسأل ويحلل ويعطى أفكارًا، يغذى المجموعة على جميع المستويات، وطوال عملية الإبداع تكوين، أداء، تشغيل ، إنتاج. له أيضًا حق الفيتو إذا تبين له أن اقتراحات الطلبة لا تتناسب مع الهدف المطلوب : إدماج التخصصات كأدوات تخدم التيمة أو التصوّر المختار. ويجب على المستشار الفنى أن يراجع تداخلاته حتى لا يؤثر على الاستقلالية الإبداعية للمجموعة.

إن طلبة السنة الثانية يعملون أيضًا تحت قيادة مستشار فنى فى مجموعات تضم من ثمانية إل عشرة أشخاص، ويقومون بإبداع عرض صغير مدته ثلاثين دقيقة انطلاقًا من تيمة أو تصوّر. ويتم إدخال الفقرات خلال تنفيذها لكل فرد من المجموعة. إن التحدى كبير لأنه يجب على الطلبة أن يعملوا رغم عدة ضغوط: يملك كل مشروع فقرة صفاته (تصوّر، نشاط، موسيقى) التى يجب دمجها داخل التيمة. بالإضافة إلى ذلك، مطلوب حس إبداعى واضح. وهذا يظهر فى عمل الكتابة والإخراج. والعجيب أنه فى كل عام ينجح الطلبة فى هذا التحدى، ويدهشوننا ويلهموننا.



(حدود) "Frontieres" شخصيتان تقوم بأدائهما Anne de Lottinvlle و Stéphane
Gentilini المدرسة القومية للسيرك فى مونتريال، ٢٠٠١ .
(تصوير ENC/ yvanoh Demers)

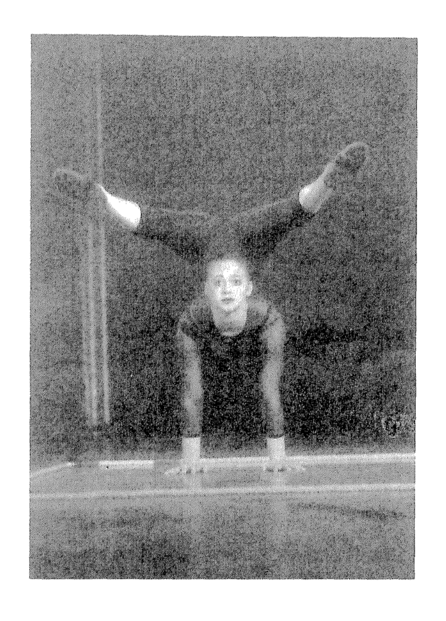


"Destination Dia bolo Potrich Léonard" المدرسة القويمة للسيرك فى مونتريال ١٩٩٦ .
(تصوير Jean - Chaude Perru / ENC)

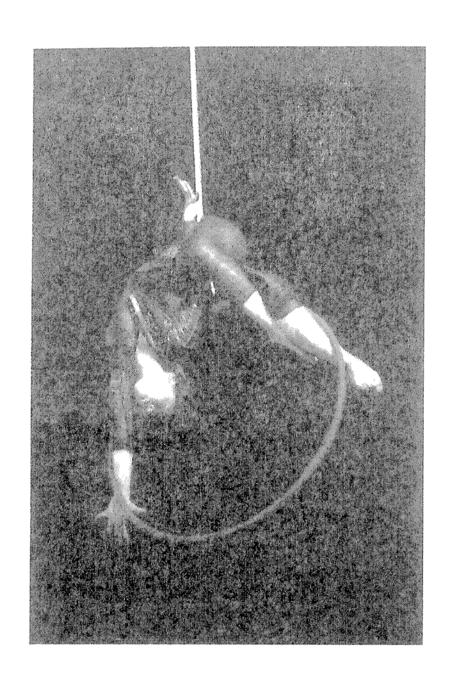


"Destination" مهرج Kevin Dominguez المدرسة القومية للسيرك فى مونتريال ١٩٩٦.

(تصوير Jean - Chaude Perru / ENC)



Piste) Andréane Leclerc ٢٠٠١.La Piste Aux Espairo - Tournai "
(at'Ar
(yvanoh Demers ENC تصوير)



Julie Choquette :الحلقة الطائرة "Frontieres"
المدرسة القومية للسيرك فى مونتريال ٢٠٠١
(ENC/ yvanoh Demers تصوير)

بالنسبة لطلبة الثالثة، يكون التقييم - التصوّر هو فرصة لتقديم، للمرة الأولى، مشروع فقرتهم. فى هذه المرحلة، يكون الإبداع قد تمّ، ويسم لهم التقييم - التصوّر، فى وضع التقديم ، من الأكثر من درجة إدماج مكونات إبداعهم. المرحلة الثانية ستكون بالنسبة لهم مرحلة أيضاح، وتحديد، وتجويد، كل عناصر فقرتهم، هذا من حيث المظهر التقنى ، والفنى ومن حيث الإنتاج ، (ملابس، تجهيز تقنى، إلخ) من أجل الوصول إلى المرحلة الأخيرة: الاختبار الإجمالى والعرض السنوى.

## الاختبار الختامى.

الطلبة الذين أتموا برنامج الإعداد يخضعون لاختبار ختامى. يتم التقديم أمام لجنة مكونة من أفراد من العاملين فى المدرسة ومن شخصيات من وسط الفنون. يدعى أيضًا لحضور هذا الحدث جمهور محدود يتضمن منتجين.

يجب على الطلبة تقديم أنفسهم وشرح مسيرتهم الإبداعية، اختياراتهم الفنية والتقنية . ويسبق ذلك تقديم ملف التخرج الخاص بكل طالب وتكون اللجنة قد فحصت هذه الملفات. وتكون مهمة اللجنة تقييم نجاح أو فشل الطالب بعد سماع تقديمه الشفهى ، وفقرته وملف التخرج الخاص به. يعتبر النجاح فى هذا الاختبار شرطًا للحصول على الدبلوم . هذا الاختبار هو نقطة الانطلاق إلى حياتهم المهنية ويلخص فى خمس دقائق الثلاث سنوات التى قضاها الطالب فى الإعداد.

الصامتة، واكتشاف الحياة فى كل ما يحيط بنا . يتم قبول الطالب المختار فى قسم مسرح العرائس فى الأكاديمية.

A. M. G. – ماهى الأهداف الهامة فى الإعداد الذى تقدمه المدرسة؟

N. G. – هدفنا هو إعداد مؤديين مؤهلين لمسرح العرائس يمتلكون وسائل تعبيرية عديدة ، واستعدادات متوافقة مع متطلبات المسرح المعاصر.

A. M. G. – كيف يتم هذا الاعداد؟

N. G. – هناك محاضرات، ومقابلات، وتمرينات فردية وجماعية، مشروعات تتم أثناء الفصول الدراسية (صورة ٦٤، ٦٥). خلال الفصلين الدراسيين السابع والثامن، يتم تحضير عروض من أجل الحصول على الدبلوم. هذه العروض تكون جماهيرية وتقدم فى المسرح المدرسى للعرائس.

الهدف فى **السنة الأولى** هو تأهيل الطلبة لعالم العرائس بهدف تنمية خيالهم وبداية اعدادهم للغة الخاصة بالعرائس. يتم العمل على المجاز والمبالغة، ويتم دفع الطلبة إلى تخيل مواقف نمطية باستخدام علاقات مختلفة: عروسة/ عروسة، عروسة/ شىء، عروسة/ ممثل.

يرتكز التدريب على الموضوعات التالية : "خصية فن العرائس"، "النظريات الجديدة فى فن العرائس وفن العرض"، "الشىء والموضوع فى إبداع فنان العرائس"، "بث الحياة في المادة الصامتة"، "السذاجة المطلوبة"، شرط أساسى

للاتصال بين فنان العرائس والعروسة، "الخيال المسرحى"، "الفعل المسرحى مع العرائس".

خلال **العام الثانى**، يعمق الطلاب معارفهم للغة العرائس وذلك بتناول نص للأطفال وإبداع هيكل جديد درامى. هم يعبرون عن وجهة نظرهم، رؤيتهم عن هذا العمل الأدبى على المسرح. يجب عليهم إبداع موقف تؤديه العروسة ويمكنه أن يفجّر حكاية.

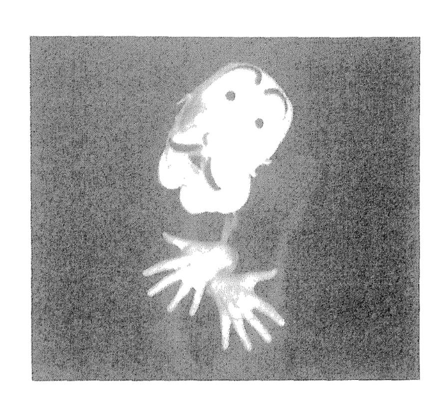
بالتوازى، هم يحضرون محاضرات عن التكنولوجيا والتصميم، ويتعلمون كيفية بناء وتصنيع العرائس، والديكورات والإكسسوارات التى يحتاجونها فى تنفيذ مشروعاتهم.

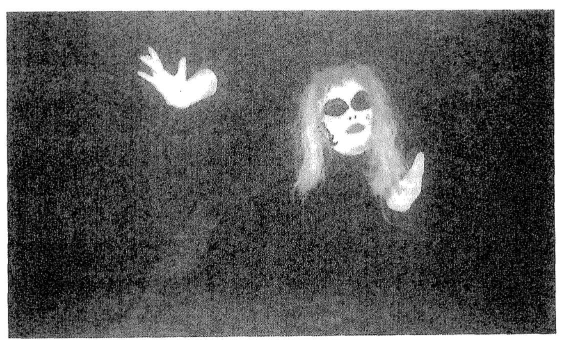
خلال العام الثانى ، يتم استكمال الأهداف النظرية التالية: إثارة الخيال من خلال عمل أدبى ، درامى، إعادة هيكلة نص لأديب وفقًا لاحتياجات مسرح العرائس. يتم تدريس شرح النصوص الأدبية وتحليل العمل المسرحى، والتيمة، والشخصيات، وخصائص العمل الأدبى، لغة وأسلوب الكاتب، يتم تحليل الأحداث والأفعال، الصورة المسرحية للعرض المستقبلى، الكلمة فى مسرح العرائس ، الإيقاع وإيقاع الفعل ، إلخ.

فى نهاية هذا العام الثانى، يُعقد امتحان للطالب أمام جمهور، حتى يمكن تقييم قدرته على حكى قصة للأطفال بمساعدة العرائس : كيف يربط فعل العروسة بالكلمة، إلى أى مدى يمكنه إبداع عمل مسرحى باستخدام أنماط مختلفة للعرائس.

خلال **العام الثالث**، ينمى الطالب طريقة فردية للعمل والإجاده لدوره فى العرض. يجب عليه إبداع "صورة فنية" بدءًا من نص أدبى بمساعدة العرائس. ويقوم بتقديم سلسلة من العروض فى المدارس الابتدائية ، والحضانات، والمستشفيات...

بالتوازى، يتم تعميق المعارف النظرية. تتم من جديد مناقشة مشكلات تحليل الأحداث والأفعال، صفات الشخصيات وعلاقاتهم بعضهم ببعض، والفعل المسرحى. يتم أيضًا اختبار إمكانيات إعادة هيكلة النص الدرامى وفقًا لمفهوم العرض، والعمل السينوغرافى، التحليل من خلال الأفعال٠ التعرف على السمات الرئيسية للشخصيات وطرق تعبير العروسة عن طريق دراسات وتمرينات مسرحية. يتم تحليل : الكلمة، الحركة فى منطق الشخصية - العروسة، خصية الأسلوب، والنوع فى سلوك الشخصية - العروسة، وسير العمل المسرحى الأساسى.





٦٤ و ٦٥ - مسرح الظل (تمرينات)، قسم مسرح العرائس فى الاكاديمية القومية لفنون المسرح والسينما (NATFIZ) فى صوفيا : البروفيسور Anastasia Savinova. ٢٠٠٠ (ارشيف المسرح المدرسى للعرائس لـ NATFIZ D. R.

يتم امتحان نهاية السنة الثالثة أمام جمهور. ويتم تقييم قدرة الطالب على إبداع شخصية معبّرة من خلال عروسة.

**السنة الرابعة**، السنة الأخيرة بالمدرسة، عبارة عن دورة فى المسرح المدرسى للعرائس يغيّر من الموقف الإبداعى للطلبة مع إدخال معلومة جديدة : وجود متفرجين فى مسرح. يجب توجيه انتباه المتفرجين نحو مفهوم العرض من خلال سلوك العروسة. هنا يظهر معنى الارتجال ، وحدّة الذهن الخاصة بالممثل الذى يجب عليه وضع اعتبار لرّد فعل الجمهور ازاء أدائه وهو جزء لا يتجزأ من العرض.

خلال العام الرابع، يكون الجمهور هو التيمة الأساسية للمناقشات النظرية. تتم محاولة فهم أن يصبح الجمهور العنصر، والمحرك الأساسى لتجديد أداء الممثلين فى كل عرض.

إن الهدف من امتحان الدولة يسمح بتقييم نتائج اعداد الطالب، درجة الجودة التى اكتسبها وخصوصًا قدرته على تحضير طريقته الخاصة فى العمل فى مسرح العرائس.

**A. M. G.** – بالنسبة لكم، ما الذى يمكن تحسينه فى التدريس الذي يتم اتباعه حاليًا في مدرستكم؟

**N. G.** – أعتقد أن الاتجاه لفصل اعداد كل من الممثل والمخرج والسينوغرافى يُبعد التخصصات بعضها عن بعض. أنا أفضل دمجها، على غرار المعهد الدولى للعرائس فى Charleville - Méziéres.

A. M. G. – ما هو الهدف من اعداد النظم المتعددة فى مدرستكم؟

N. G. – كما ذكرت من قبل أن فن العرائس نشأ من خلاصة فنون عديدة. حتى الشخصية المسرحية عبارة عن خلاصة من الممثل وعروسته، يعنى من الفن المسرحى والفنون التشكيلية. إن الإعداد متعدد الأنظمة هو المبدأ الأساسى لبرنامجنا المدرسى الذي يتجه نحو تحضير الممثل المعاصر. يجب عليه اتقان عدد من الصفات السيكولوجية حتى يعطى الحياة لأى مادة صامته، والتى اتفق على تسميتها "عروسة".

تحتوى خطتنا الدراسية السنوية على ١٠٠ ، ساعة للمواد ذات الطابع العملى: أداء (١٣٨٠ ساعة)، تصنيع عرائس (١٠٥ ساعة)، تصميم (٦٠ ساعة)، صوت وإلقاء (١٨٠ ساعة) حركة (١٨٠ ساعة)، أكروبات (٦٠ ساعة)، إيقاع (٦٠ ساعة)، تربية موسيقية (٣٠ ساعة)، أداء صوتى (٤٥ ساعة). يتم توزيع الـ ٦٣٠ ساعة المتبقية على المواد النظرية: تاريخ المسرح، تاريخ مسرح العرائس، تاريخ الأدب العام وتاريخ أدب الأطفال، تاريخ الفنون التشكيلية، فلسفة، جماليات، وسيكولوجية الطفل. يحصل الطالب على ٦٠٠ ساعة إضافية للتحضير الفردى ويمكن أن يختار مادة أو مادتين اختيارتين – فى أغلب الأحيان، البانتوميم، الرقص، أو آلة موسيقية. بطبيعة الحال، يهتم البرنامج بالمعارف العملية، والأداء، والمواد التى تنمى طرق التعبير، التحكم على الجسد والصوت والكلمة.

A. M. G. – بالنسبة لكم، ما الذى يمكن لتعليم متعدد الأنظمة أن يعطيه للطالب بصفة أولوية؟

.N. G - يستفيد الطلبة كثيرًا من هذا الاعداد متنوع النظم. إن تعلّم كل تخصص يثرى أسلوب التعبير لديهم، ويعطيهم إمكانية تحقيق الذات فى مجالات فنية عديدة. فى التحكم على الكلمة والإلقاء على سبيل المثال، هذا يؤهلهم للمسرح الناطق. لا تكمن التربية الموسقية فقط فى السولفاج، ولكن أيضًا في الغناء الفردى والكورال. تساعد تخصصات الحركة (اكروبات ورقص) الطلبة على التحكم فى لغة الجسد، وفى الاشتراك بعد ذلك فى المسرح الحركى. بالإضافة إلى ذلك، والأهم: يثرى الإعداد متعدد الأنظمة الطالب وذلك بإثارة ذكائه وحساسيته.

.A. M. G - ما هى علاقات العمل بين مختلف الأساتذة؟ هل يتعاونون فى مشروعهم التربوى؟ كيف يتم ذلك؟

.N .G إن تنظيم العملية التربوية تعطى للمسئول عن الفصل الذى يقوم بتدريس الأداء ، والإخراج أو السينوغرافيا، إمكانية اختيار المعلمين للتخصصات العملية (الصوت، الكلمة، الحركة، الموسيقى...) إن وجود الفريق التربوى يضمن تعاونًا جيدًا بين الأعضاء.

يمكن استشعار هذه الروح للتعاون منذ فترة اختيار الطلبة المتقدمين ، لأن كل معلّم يشترك فيه وفقًا لقدرته. يُطلب من الطلبة موهبة فنية، ولكن أيضًا استعدادات صوتية بدنية .

فى نهاية كل عام دراسى، يتناقش مسئول الفصل وفريقه فى النتائج التى تم الحصول عليها فى كل تخصص عملى وفى المشروعات الجديدة التى سيتم

تنفيذها. إن روح التعاون هذه فقط هى التى تسمح بتقييم ما يمكن أن يعطيه المدخل متعدد الأنظمة، وإنتاج عروض متميزة، مثال : La Magie du Chtants et Lontes" ،(S. Tarcoleva و B. Loungov ١٩٩٤ ،Folklore "Fopulaire، ٢٠٠٢ (R.Ratchev و D.Mitcheva)، "ynsomnie"، ٢٠٠٣ y.Pachove و D.Miteheva) ... هذه العروض تنتج من مزج تخصصات مختلفة (عرائس، موسيقى...)

**A. M. G.** – كيف ترون، من وجهة نظركم، استقبال الطلبة للتعليم متعدد النظم؟

**N. G.** – يبدى طلبتنا اهتمامًا بالإعداد متعدد النظم. هناك فصول تتم بصفة خاصة بالأداء الصوتى، وفصول أخرى تركّز على الأكروبات و مسرح الحركة. وبعض الفصول تتجه كلية للمنوعات والرقص. ولكنها جميعًا تركّز على التعبير الشفهى والمسرح الناطق. يقدم كثير من العروض المجهزة للحصول على الدبلوم عددًا كبيرًا من أشكال المسرح البديل للعرائس. يطالب الطلبة كثيرًا بمحاضرات إضافية للإلقاء، والموسيقى، والرقص، والأكروبات....... مما يبرهن على اهتمامهم بتعدد الأنظمة.

هذه بعض أقوال لطلبة من قسمنا، وهى مقتطفة من الاستقصاء السنوى التى يبيّن اهتمام طلبتنا بالأكروبات المسرحية : "هذه الرياضة إذا ما اندمجت بالمسرح تصبح فنًا. أتمنى أن نستطيع دراسة الاكروبات سنة إضافية"، "بالنسبة لى، تخصص الأكروبات لا غنى عنه وهو لا ينفصل عن فننًا، عن كل ما صنع منى ممثلاً . تنمى الأكروبات صفات عديدة للجسد. يتطلب المسرح

الدرامى وكذلك مسرح العرائس معارف عن الأكروبات . العائق الوحيد هو أننا لا يخصص لنا سوى ساعتين اسبوعين للأكروبات". "بلاشك أضافت إلىّ الأكروبات المسرحية الكثير. لقد ساعدتنى على التغلب على شكوكى، وعدم ثقتى فى نفسى. فهى تنمى الإرادة، والتركيز، والإقدام، والمسئولية ومعنى الشريك".

A. M. G. - هل يلجأ الطلبة فى مشروعاتهم لمختلف الفنون التى يتعلمونها؟ وكيف يتم ذلك؟

N. G. - إن المشروعات التى يقوم بتنفيذها طلبتنا مشروعات تعدد النظم ، وهى تستعين ليس بفن العرائس فقط، ولكن أيضًا بفن أو اثنين من الفنون الأخرى (مسرح، رقص، موسيقى...). فى مدرستنا، إن طلبة الإخراج هم الذين ينفذون المشروعات التى يمكن إدخال كل الأشكال المسرحية فيها، والوسائل التعبيرية التى يرغبونها (وسائل تعبير مأخوذة من الموسيقى والرقص الشعبى...)، إيجاد وظائف متنوعة يمكن تغطية الشىء بها من أجل خلق جو ما للمسرحية، وكذلك العلاقات بين مختلف الشخصيات.

A. M. G. - بالنسبة لتقييم الطلبة، ما هى أهمية الفنون الأخرى بالنسبة للتخصص الأساسى؟

N. G. - بالنسبة لتقييم الطلبة، يوضع فى الاعتبار أيضًا التمكّن فى الفنون الأخرى بالنسبة للتخصص الأساسى أحيانًا، تتدخل الفنون الأخرى بطريقة أكثر أهمية عن فن العرائس أثناء تقدير المعلمين. فهم مقتنعون أن هذه الفنون تعتبر جزءًا أساسيًا من فن العرائس.

A. M. G. – إلى أى مدى سيسمح تنوع النظم للطلبة أن يشتركوا فيما بعد فى عروض لا تنتمى إلى التخصص الأساسى الذى تم تدريسه فى المدرسة؟

N. G. – يوفر تعدد النظم للطلبة إمكانية الاشتراك أيضًا فى عروض أخرى عن العرائس، هذا يكون وفقًا لقابليتهم. لدينا مثال مهم : لقد كوّن ستة طلبة من قسمنا بعد حصولهم على الدبلوم، فرقة كورال (Aqua) التى أصبحت سريعًا شبعبية بعروضها المنفردة.

فى الإطار نفسه، أود أن أذكر إحصائية أعدّت بمناسبة العيد الأربعين لقسم فن العرائس فى Krastio Sarafov Watfiz. من ٥٠٠ طالب تقريبًا أتموا دراستهم فى قسم فن العرائس (ممثلون، مخرجون، وسينوغرافيون)، أكثر من ٤٠٠ طالب أصبحوا ممثلين ٠منهم ٨٠٪ فى مسارح العرائس. غالبيتهم يعملون فى الوقت نفسه فى التليفزيون، والسينما (إضافة الكلام والصوت فى الدبلجة)، أو فى الدعاية، ١٠٪ منهم يعملون فى مسرح درامى (منهم خمسة أشخاص فى المسرح القومى Tvan Vazor فى صوفيا)، ٢٪ يعملون فى الإذاعة، ٣٪ لهم برامج خاصة فى التليفزيون البلغارى، اثنان من الطللبة الخريجين يعملون كسوليست في الأوبرا وواحد يعمل فى المسرح الموسيقى. تثبت هذه الإحصائيات بصورة واضحة، دور الإعداد متعدد النظم فى مسيرة خريجى مدرستنا.

A. M. G. – هل ترون أن التعليم متعدد النظم يتبع التطور العام للعروض أو يتفوق علية؟

N. G. - فيما يخص تطور المسرح المعاصر بكل أشكاله، إن المدخل لتنوع النظم فى إعداد فنانى العرائس يلعب دورًا هامًا.

A. M. G. - هل تعتقدون حقيقة أنه من الممكن إعداد فنانين متعددى النظم كلية؟ وهل هذا مرغوب فيه؟

N. G. - حتى لو كان مدخلنا للإعداد فى تنوع النظم، فإن الذين سيكتسبون التمكن فى كل الفنون هم استثناءات. على كل حال، لا نعتقد أن ذلك ممكن، أو حتى مرجوا إعداد فنانى عرائس متعددى النظم بالكامل، لأن ذلك يمكن أن يبعدهم عن خصية فنهم. ومع ذلك، إن هذا النوع من الإعداد متعدد الأنظمة لفنان العرائس يكفل له مكانًا منفردًا ومعترفًا به فى عالم الفن.

**تمت هذه المقابلة فى أكتوبر عام ٢٠٠٣ .**

# المحتويات


Bibliotheca Alexandrina
06665167